

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DANSEUR, DES COULISSES À LA SCÈNE :
UN PASSAGE NÉCESSAIRE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR
MARIO THIBODEAU

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que « conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire. »

IDENTIFICATION DU JURY

Université du Québec à Montréal

Département de psychologie

Cette thèse intitulée

« Le danseur, des coulisses à la scène :
un passage nécessaire »

Présentée par Mario Thibodeau

Au jury composé des personnes suivantes :

M. Bernd Jager, professeur au département de psychologie de l'UQAM

Mme Andrée Martin, professeure au département de danse de l'UQAM

M. Louis Brunet, professeur au département de psychologie de l'UQAM

M. Jacques De Visscher, professeur au département de philosophie de l'Université
Radboud de Nimègue (Pays-Bas)

DÉDICACE

*À la mémoire de mon père,
Conrad*

REMERCIEMENTS

Je désire, en premier lieu, transmettre mes remerciements les plus sincères au professeur Bern Jager sans qui cette thèse n'aurait pu se réaliser. Nos rencontres durant lesquelles il partageait la richesse de ses connaissances et sa sagesse, vont me manquer même si elles ont laissé une trace indélébile dans ma mémoire. De merveilleux échanges ont eu lieu avec cet homme remarquable dont la profondeur de la réflexion humaniste est exceptionnelle et inestimable. Elle a influencé fondamentalement ma pratique. Ce fût un privilège de le côtoyer. En somme, la présence lumineuse de M. Jager m'a permis de conserver ce que j'avais d'essentiel pour accomplir cette étude : la *Liberté*, si précieuse à l'artiste... au chercheur. Pour cela, il a toute ma reconnaissance.

Ma gratitude va aussi aux membres du jury : Mme Andrée Martin, M. Jacques De Visscher et M. Louis Brunet. Leurs vastes connaissances ont été un atout précieux pour mieux saisir les aspects philosophiques, artistiques et les phénomènes psychologiques en lien avec le merveilleux monde de la danse.

Il y a André que je remercie pour sa présence et une belle amitié qui perdure depuis plusieurs années. Il y a aussi Émilie et Alexis, mes deux enfants que je chéris. Enfin, il y a Marie, plus qu'une épouse, une compagne de vie avec qui depuis des années j'ai eu de nombreux échanges enrichissants sur le monde sublime de l'art de la danse. Elle a su m'encourager et, à des moments opportuns, trouver les mots appropriés dans la poursuite et l'accomplissement de ma démarche doctorale. Mon amour, ma muse, a inspiré mes derniers élans créateurs d'œuvres d'art chorégraphiques durant les dernières années de ma carrière. C'est elle aussi qui m'a soutenu dans les derniers jours à parachever cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	IV
LISTE DES TABLEAUX	IX
RÉSUMÉ.....	X
CHAPITRE I CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE LA RECHERCHE	1
1.1 MOTIVATION ET CHEMINEMENT D'UNE RÉFLEXION PERSONNELLE..	2
1.1.1 But de la recherche	7
1.1.2 La problématique.....	7
1.1.3 État de la question.....	8
1.1.4 Objectifs et question de recherche.....	9
1.1.5 Le point de vue clinique et ses enjeux	10
1.1.6 La pertinence du choix du sujet de recherche.....	11
1.1.7 L'originalité de la recherche	12
1.1.8 Limitations de la recherche.....	13
1.2 RECENSION DES ÉCRITS : LE CŒUR DE L'ÉTUDE.....	14
CHAPITRE II MÉTHODOLOGIE	27
2.1 LA MÉTHODE QUALITATIVE	27
2.2 L'APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE.....	29
2.3 UNE VISION AUTO-ETHNOGRAPHIQUE	34
2.4 LE CADRE THÉORIQUE.....	38
2.5 LE TRAVAIL D'ANALYSE.....	41
2.6 LA STRATÉGIE DE RECHERCHE	44
2.6.1 Les étapes de la recherche	46
2.7 LES CONTRAINTES DE L'ÉTUDE	47
CHAPITRE III LA GENÈSE DE L'ORGANISATION DE LA GESTUELLE DU DANSEUR DE BALLET.....	49
3.1 LA GENÈSE DE L'ORGANISATION DE LA GESTUELLE DU DANSEUR DE BALLET.....	49
3.1.1 L'organisation du mouvement.....	50
3.1.1.1 Les paysans et la danse angulaire.....	51
3.1.1.2 Les nobles et la danse linéaire.....	53
3.1.2 Le baptême de la danse.....	55
3.1.3 Le danseur : un corps connaissant	57
3.1.4 Le contexte sociopolitique.....	58
3.1.5 L'entrée de la danse : de la cour du roi au ballet de cour	59
3.1.6 Les danses de cour	60
3.1.7 L'origine du professionnalisme	63
3.1.8 L'évolution de la technique	65
3.1.9 La naissance du ballet académique.....	67
3.1.10 L'art de la danse : un acte universel	69
3.1.11 Noverre : grand novateur	69
3.1.12 Objet représentatif par excellence du ballet : la pointe.....	74

3.1.13	Le XXe siècle : celui de transformations majeures	76
3.1.14	Conclusion.....	80
CHAPITRE IV LE DANSEUR AU QUOTIDIEN.....		83
4.1	LE DANSEUR AU QUOTIDIEN.....	83
4.1.1	La classe de ballet.....	83
4.1.2	Le travail à la barre : l'éveil du corps à la danse	84
4.1.3	Le travail au centre : l'épreuve de la réalité corporelle	85
4.1.4	Le maître de danse.....	86
4.1.4.1	Correction ou châtiment.....	89
4.1.5	Un corps voué à l'art.....	90
4.1.5.1	Un corps qui se métamorphose	91
4.1.6	La transmission orale.....	93
4.1.7	La métaphore et le toucher : modes par excellence de transmission pédagogique	95
4.1.7.1	La métaphore : le monde de la représentation symbolique	95
4.1.7.2	Au-delà des mots : le toucher.....	98
4.1.7.3	La douleur : alliée du danseur	99
4.1.7.4	Le bénéfice de la douleur	103
4.1.7.5	La souffrance versus les blessures	104
4.1.8	Le miroir : une vérité dans la réalité.....	106
4.1.8.1	L'asymétrie naturelle du corps humain.....	106
4.1.8.2	La réalité corporelle	108
4.1.8.3	Danser : une compétition entre moi et moi-même	111
4.1.9	La dimension spatio-temporelle.....	113
4.1.10	La salle de répétition.....	115
4.1.10.1	Une répétition et non une reproduction.....	116
4.1.10.2	L'interprétation : l'essence de l'œuvre.....	118
4.1.10.3	Le danseur et l'œuvre de création	121
4.1.10.4	L'artiste et l'acte de création.....	122
4.1.11	La soumission	123
4.1.12	L'espoir : fondement de l'idéal artistique.....	125
4.1.13	La scène	127
4.1.13.1	Les responsabilités du danseur.....	127
4.1.14	L'investissement psychique chez le danseur	128
4.1.15	Le corps versus l'unification de l'esprit	131
4.1.16	Conclusion.....	133
CHAPITRE V LE PASSAGE.....		135
5.1	INTRODUCTION : LE PASSAGE AUTO-ETHNOGRAPHIQUE	135
5.2	LE PASSAGE	137
5.2.1	Le danseur face à la scène.....	152
5.3	JAGER : LA TRANSITION DU DIALOGUE VERS LA RENCONTRE.....	153
5.4	VAN GENNEP : D'UN MONDE À L'AUTRE.....	155
5.4.1	Les rituels : moments charnières de l'existence humaine.....	156
5.4.2	Un passage rectiligne.....	161
5.4.2.1	Le stade préliminaire : départ pour un autre monde.....	161

5.4.2.1.1	La perte de l'identité	162
5.4.2.1.2	La perspective transcendante : reconversion des forces internes	165
5.4.2.2	Le stade liminaire : une préparation à une alliance	165
5.4.2.3	Le stade postliminaire : moment de création.....	166
5.4.3	L'entre-deux monde et le sacré.....	168
5.4.4	Le phénomène de la translation psychique et corporelle	172
5.4.5	L'enchevêtrement des rites cérémoniaux	175
5.4.6	Le cœur du passage : un mystère réel	178
5.4.7	Début et fin de la sublimation psychique.....	183
5.5	GADAMER : L'ŒUVRE DE CRÉATION ARTISTIQUE.....	187
5.5.1	La subjectivité et la création artistique	188
5.5.2	L'artiste en scène n'est jamais seul.....	193
5.5.3	Au-delà de l'Être danseur : l'Être de l'art.....	195
5.5.4	Métamorphose et transmutation versus la subjectivité	200
5.5.5	L'espoir et la suspension du futur.....	204
5.5.6	La suprématie de la beauté versus l'artifice.....	205
5.5.7	L'essence de la vérité : la connaissance.....	207
5.5.8	L'interprétation : la raison d'être de l'œuvre artistique	209
5.5.9	Conclusion	210
5.6	VICTOR FRANKL : L'INCONSCIENT SPIRITUEL	214
5.6.1	À chacun son Dieu.....	217
5.6.2	La pudeur ou la perte de Dieu.....	219
5.6.3	La communication authentique entre moi et l'autre	225
5.7	LE TRAC : UNE FORME DE CHAOS.....	232
5.7.1	Au commencement était le chaos	235
5.7.2	Analogie entre l'élaboration du cosmos et une chorégraphie.....	238
5.7.3	Au début était le mouvement.....	240
5.7.4	Cosmos et chorégraphie liés à Éros	241
5.7.5	Du chaos de Gilgamesh à la scène théâtrale.....	243
5.7.6	Le trac : réminiscence du chaos	245
5.7.7	L'état chaotique et l'expérience vécue	246
5.8	L'INCONSCIENT : UNE DYNAMIQUE MYSTÉRIEUSE AGISSANTE	249
5.9	L'ACTE DE FOI : UNE VOIE DU PASSAGE.....	252
5.9.1	La foi : un ailleurs qui donne sens	252
5.9.2	La foi : une voie.....	254
5.9.3	La foi : une source de permanence	255
5.9.4	La foi : notions théoriques	257
5.9.5	La foi : <i>fides</i> ou <i>pistis</i>	261
5.9.6	La foi : une voie transcendante	263
5.9.7	La foi : socle de toute manifestation artistique.....	266
5.9.8	L'acte de foi : un acte authentique.....	268
5.9.9	Notions de spiritualité ou de religiosité.....	269
5.9.10	La foi : une évidence et une mutation du sens	273
5.9.11	La foi : un élan d'amour	275
5.10	LA FOI : UNE SÉPARATION NÉCESSAIRE ET UNE VÉRITÉ.....	276
	CHAPITRE VI L'APPORT CLINIQUE	283

6.1	LE DANSEUR PROFESSIONNEL : MARGINAL OU MALADE	283
6.2	L'ARTISTE ET LA SANTÉ MENTALE.....	284
6.3	LE PASSAGE ET LA PSYCHOTHÉRAPIE	287
6.4	LA MÉTAMORPHOSE : UNE SÉPARATION.....	287
6.5	LA TRANSMUTATION : L'ÊTRE DE DÉSIR.....	295
6.6	LA TRANSLATION : UN CHOIX DÉCISIF	299
6.7	PLUSIEURS CHEMINS, UNE SEULE VOIE.....	301
6.8	LA RÉALITÉ CLINIQUE ET LE PASSAGE À L'ÉTUDE	303
CHAPITRE VII CONCLUSION GÉNÉRALE		308
7.1	LA RECHERCHE ET SON ANALYSE.....	308
7.2	LA STRATÉGIE DE PRÉSENTATION	310
7.3	LIMITATIONS DE LA RECHERCHE.....	311
7.4	L'UTILISATION ET PISTES FUTURES DE LA RECHERCHE	311
7.4.1	Sur le plan artistique.....	313
7.4.2	Sur le plan psychologique.....	314
7.5	CONCLUSION	319
RÉFÉRENCES		320

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
5.1	Du travail au festif.....	154
5.2	Rite de passage vécu par l'artiste.....	160
5.3	Réintégration au monde profane.....	182
5.4	Création de l'œuvre artistique.....	187
5.5	La spiritualité chez l'artiste.....	225
5.6	Synthèse du passage.....	231

RÉSUMÉ

Depuis des siècles, le lieu théâtral fait partie de l'existence humaine et exprime le reflet des différentes comédies et tragédies liées à la complexité de l'âme. Lors de présentations d'œuvres chorégraphiques, le danseur doit nécessairement faire le passage de l'arrière-scène à la scène. Nous nous demandons : Qu'est-ce qui permet au danseur de franchir le seuil? Au premier abord, la question peut sembler anodine, mais entre deux mondes à la fois distincts et complémentaires, nous observons un malaise. L'artiste des arts de la scène vit ce qui s'appelle le trac : une tension nerveuse réellement vécue avant d'entrer sur scène que nous considérons comme une forme d'état chaotique. D'un côté (en arrière-scène), un artiste vit un stress où fondamentalement la prévalence du doute peut amener divers symptômes psychosomatiques qui font irruption et de l'autre côté (sur scène), un spectateur perçoit une œuvre d'art organisée, structurée et porteuse de sens.

Lorsque le rideau se lève, entre la forme chaotique et la création de l'œuvre d'art, l'artiste doit se ressaisir *par lui-même* et entamer sa création. Sur le plan clinique, c'est le *par lui-même* qui nous intéresse afin de comprendre comment le danseur effectue le passage d'un état psychologique temporairement troublé à une organisation psychique structurée et cohérente. Pour ce faire, des auteurs émérites parlent de rites de passage, de métamorphose, de transmutation, de translation et de rencontres entre un monde profane et un monde sacré.

Mots clés : psychologie, psychodynamique, danse, ballet, art, spiritualité, foi, Dieu, rituel, passage.

CHAPITRE I

CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE LA RECHERCHE

Le type de recherche et son sujet nous ont orientés vers la méthode qualitative tout en tenant compte respectueusement des exigences et des critères de l'approche phénoménologique. Il nous apparaît important d'informer le lecteur des motivations du chercheur. Elles sont déterminantes. Dans le cadre d'une recherche qualitative, elles permettent de comprendre le cheminement du chercheur investi dans le projet. Les motivations expliquent principalement les valeurs et les croyances à l'origine de ses choix : les questions qui découlent de son investigation, les méthodes employées et les théories qu'il édifie. L'enquête est influencée par ses perceptions. Les processus intellectuels liés à la connaissance aux fins de l'analyse sont ceux qu'il comprend. Accepter et circonscrire des tendances avouées permet d'identifier certaines dispositions préétablies. Le travail personnel du chercheur face à lui-même doit être appliqué tout au long de l'élaboration de la thèse. Ainsi, le préjugé du sens possible et de l'interprétation des données sera départagé de la piste la plus « véridique » de l'illusion la plus dangereuse possible (Tousignant, 1993). La lucidité envers son propre regard fait partie des facteurs inhérents à considérer dans un modèle de recherche qualitative. La neutralité préconisée par certains auteurs comme Poupard et coll. (1997, p. 32) par rapport à « l'acceptation d'une subjectivité consciente et éclairée du chercheur « ayant un souci de véracité », plutôt que de prétendre « être vrai » le fruit de ses recherches » (Dray, 1981, p. 55) est une valeur à laquelle nous adhérons. Ainsi, le « je » au commencement de notre exploration est le témoignage de motivations personnelles et il explique, d'une part, le cheminement des réflexions à l'origine du travail de recherche, comment a émergé la formulation de la question de recherche et le désir d'y répondre. Il sera aussi utilisé lorsqu'il sera question de la démarche auto-ethnographique.

1.1 MOTIVATION ET CHEMINEMENT D'UNE RÉFLEXION PERSONNELLE

Je suis de ceux qui considèrent qu'il est important de connaître l'expérience vécue du chercheur particulièrement en ce qui concerne ce qui l'anime, et de comprendre ce qui le motive par rapport à sa question de recherche.

Mon intérêt pour la danse remonte à mon enfance. Un souvenir revient alors que j'écris ces lignes. Vers sept ou huit ans, je me remémore avoir fait tourner un disque de vinyle, un 78 tours. Je me revois giguer pendant des heures, seul dans ma chambre, aux rythmes de la Bolduc. Un jour, je retrouve le disque cassé en deux sur le *pick-up*. Un membre de ma famille - nous étions huit - devait sûrement avoir été exaspéré d'entendre la Bolduc *turluter* ou, plus probablement, le bruit de mes souliers sur le plancher de ma chambre.

Enfant, *Messe pour un temps présent* de Maurice Béjart, présentée lors de l'Exposition Universelle de 1967 à Montréal, m'avait impressionné. Un autre souvenir émerge : vers l'âge de 12 ans, je me revois assis à une table ronde, dans une immense salle de bal, dans le faste de l'hôtel *Le Reine Elizabeth* à Montréal. J'avais été choisi parmi les membres de ma troupe scout pour rejoindre d'autres membres de la communauté internationale du mouvement de Sir Baden Powell. Nous nous rendions à cet hôtel pour le souper et assister au spectacle d'une troupe de danse folklorique de tradition russe. Il s'agissait d'une troupe de danse accompagnée des musiciens et du chœur de l'Armée Rouge. C'est un souvenir marquant par l'énergie, la vitalité, la beauté et la virtuosité des danses traditionnelles et les danseurs et danseuses flamboyants portant leurs costumes traditionnels.

Durant la période de mes études secondaires, à travers les multiples sports que je pratiquais, je me suis inscrit à des cours de danse sociale les samedis. À danser sur différents rythmes, selon le type de danse, j'y ai acquis une qualité essentielle à tout danseur professionnel : la musicalité. À la fin de mon secondaire II, on m'a approché pour participer au spectacle de fin d'année de l'option danse (qui remplaçait à l'époque le cours de gymnastique), sous prétexte qu'il manquait de garçons pour porter les filles qui pratiquaient la danse moderne. J'ai accepté et les mêmes personnes m'ont demandé - la même année - de participer à leur récital à l'école de Ballet Janine Dacos. Madame Dacos m'a ouvert les portes de son école de danse et m'a accordé une bourse. J'y ai pris mes premières classes de ballet. Madame Dacos m'a transmis sa passion. Sans cet amour de l'art de la danse, rien n'aurait pu être possible. C'est à elle que je dois ma carrière professionnelle en danse. C'est aussi grâce à elle si j'obtins, à l'âge de 15 ans, une bourse pour parfaire ma formation à Montréal auprès d'une troupe de danse professionnelle, le ballet de Montréal. À cette période, il n'existait pas de programme pour faciliter les études scolaires et l'apprentissage de l'art de la danse. Donc, tous les soirs de la semaine et les fins de semaine, je prenais de deux à trois classes de danse de ballet bien sûr, mais aussi de ballet jazz. L'apprentissage de la technique du ballet académique pour la plupart des jeunes danseurs est très difficile et cela peut prendre de 10 à 15 ans avant de la maîtriser. Le ballet jazz me permettait alors de redonner un peu de fluidité à mon corps et de le délier. L'apprentissage intense du ballet venait parfois le rigidifier et lui donner l'allure d'un automate, comme c'est souvent le cas lors des premières années d'initiation à un art complexe. J'avais aussi l'opportunité et le plaisir d'observer les danseuses et danseurs professionnels affairés à leurs répétitions. Mon seul désir était de rejoindre la troupe et de partager leur quotidien.

À 16 ans, le rêve est devenu réalité. Par un concours de circonstances, j'ai remplacé un danseur pour interpréter un pas de deux, *Incestia* qui avait pour particularité d'avoir des portés¹ très exigeants. La danseuse venait de perdre son partenaire et j'avais la chance de faire mes preuves. J'avais eu l'occasion d'observer la chorégraphie à trois ou quatre reprises en répétition. Après avoir dansé le pas de deux, les danseurs de la troupe étaient émus : ils m'ont applaudi et la direction a accepté de m'engager à titre d'apprenti pour partir avec eux en tournée. À l'automne 1977, j'ai entamé ma carrière comme artiste professionnel en danse et je suis parti avec la troupe vers l'Amérique du Sud, pour ma première tournée internationale.

J'ai été danseur de ballet contemporain² pendant près de 15 ans dans cette compagnie. Selon les critères établis par la tradition du ballet académique, j'ai gravi tous les échelons pour atteindre le niveau, lors des dernières années de ma carrière, de premier danseur.

Nous étions plusieurs mois par année en tournée à voyager à travers le monde pour présenter des spectacles. Depuis les débuts de mon apprentissage, j'ai travaillé à parfaire mon art à raison de six jours par semaine. Pendant les années d'entraînement, je me suis soumis aux exigences et à la rigueur de la technique du ballet académique, le fondement de ma pratique artistique. La notion de vacances n'existait pas au sein de la compagnie de danse. Tout au long de l'année nous étions en tournée ou appelés à faire des spectacles sur des scènes locales. Cela, s'exerçait aussi durant les périodes où les gens se reposent et prennent du bon temps, soit le temps des Fêtes et l'été. Nous participions par exemple aux festivals d'été en Italie et, l'été suivant, à

¹ Dans la tradition du ballet, un porté est exécuté par le danseur masculin : il porte la danseuse. Un porté peut s'exécuter sur place ou permettre de déplacer la danseuse au-dessus du sol d'un point à un autre.

² Le danseur de ballet contemporain est un danseur associé à des chorégraphies d'un répertoire actuel et dont l'entraînement a pour fondement la technique du ballet tout au long de sa carrière.

différents festivals à travers les États-Unis. À la période des Fêtes, nous interprétions le ballet *Casse-noisette*, etc. Lorsque nous partions en tournée, nous offriions quatre programmes différents. Chacun de ces programmes de spectacle comportait quatre à cinq chorégraphies différentes. Au total, nous partions en tournée avec une vingtaine de chorégraphies différentes réparties dans quatre programmations de spectacles variés. La programmation de la soirée variait selon le choix du directeur de la compagnie et selon la ville où nous allions la présenter. L'année suivante, nous partions en tournée avec de nouvelles chorégraphies ainsi que de nouvelles programmations de soirée. Nous faisions en moyenne 150 spectacles par année à travers le monde.

Durant mes dernières années de pratique, je me suis surpris à observer un phénomène particulier lors des spectacles. J'étais à la fois intrigué et impressionné de remarquer chez mes collègues artistes, l'étonnante mais très subtile transformation qui s'opérait en eux entre le moment où ils se plaçaient en coulissess et les secondes qui précédaient leur entrée en scène. Lors de nos tournées, j'ai identifié des centaines de fois ce subtil et fascinant phénomène de transformation observé à leur insu.

Au début, je m'y m'intéressais par pure curiosité. Par la suite, mon intérêt m'a porté à examiner la façon de faire spécifique à chaque danseur. En fait, j'ai constaté que tous, moi inclus, avaient le trac avant d'entrer en scène, mais qu'aucun d'eux ne s'y prenait de la même manière pour contrôler la tension interne. Un trac, intense et envahissant, surgissait et chacun devait le gérer à sa façon. Pendant plusieurs mois, je me suis intéressé avec un certain plaisir à écouter et à regarder comment un tel ou un autre accomplissait ce passage. Je me suis posé la question à savoir s'il y avait un truc, une façon de faire spécifique commune à tous qui pourrait faciliter le passage obligatoire et nécessaire dans le but d'éviter la tension interne générée par le trac. J'en suis venu à la conclusion que chacun d'entre nous avait élaboré une façon distinctive pour traverser l'entre-deux mondes. J'étais quand même déterminé à savoir s'il n'y avait

pas un processus interne commun à chacun, car j'avais pu observer des signes selon lesquels il y avait un temps et un lieu particulier où tout se rejoignait.

Avant de se placer en coulissess, chacun avait l'air un peu hagard, comme enfermé dans une sorte de bulle, isolé et plus ou moins perdu dans son monde intérieur. Étonnamment, lorsque l'artiste danseur fait le pas pour se placer en coulissess, il y a un temps d'arrêt, la tête se redresse, le reste du corps suit le mouvement et le regard est différent. Je pouvais observer et constater une forme d'assurance s'installer d'abord dans le regard et ensuite dans le corps. Une sorte d'étonnante transformation physique s'opérait chez mes collègues artistes danseurs, en coulissess, juste avant d'entrer en scène. Et cela se produisait sous mes yeux, comme par magie, en quelques secondes et mystérieusement. Qu'est-ce qui amenait ce changement d'attitude, de regard?

Enfin, un autre aspect essentiel anime ma motivation à élaborer mon projet de recherche. Il relève davantage du domaine clinique en psychologie. Contrairement à l'artiste peintre ou au sculpteur par exemple, le danseur ne peut s'épancher sur ses propres états d'âme pendant des heures, des jours voire des mois pour créer l'œuvre lorsque le rideau se lève. Il n'a pas le choix. Lorsque c'est le moment d'entrer en scène, le danseur doit être prêt, structuré, organisé, en pleine maîtrise de ses moyens et sûr de lui pour s'élancer vers la création.

En somme, c'est au seuil de la scène que réside tout l'intérêt de la recherche. L'intérêt sur le plan clinique porte principalement sur la compréhension de la dynamique intrapsychique de notre protagoniste qui arrive à se ressaisir *par lui-même* et à créer un passage entre deux mondes à priori différents et complémentaires. Enfin, l'élaboration de l'étude a constitué en elle-même un défi personnel : après m'être exprimé par le corps pendant des années, j'ai dû apprendre à danser avec les mots.

1.1.1 But de la recherche

La thèse explore le parcours du danseur. Nous allons le suivre pas à pas, de l'arrière-scène à la présentation³ artistique de l'œuvre chorégraphique. Plus précisément, il s'agit de comprendre comment le danseur réalise le passage, entre-deux espace-temps, à partir du moment où il se trouve au seuil, en marge, de la scène, c'est-à-dire en coulissess.

1.1.2 La problématique

Quelques instants avant le lever du rideau, en arrière-scène, le danseur est submergé et assailli par des tensions internes. Ce phénomène est appelé, dans le milieu des arts de la scène, « avoir le trac ». Pourtant, au-delà du malaise, repéré à chaque présentation scénique, juste avant les premiers pas sur la scène, paradoxalement, le danseur d'expérience et de haut niveau s'engage et apparaît sur la scène et démontre tous les signes d'une assurance et d'une maîtrise parfaite de son art. La problématique identifiée se situe principalement autour du malaise perçu et vécu par le protagoniste de l'étude, avant l'entrée en coulissess et le mystère de la transformation qui s'opère dès son entrée en scène.

³ Dans le langage commun, relatif aux arts de la scène, on parle des arts de *re-présentation* pour désigner la *présentation* d'une œuvre artistique sur scène. Selon moi, tout artiste de métier, autant les danseurs, les musiciens que les acteurs savent que, même s'ils présentent une création artistique des dizaines de fois, jamais elle n'est créée dans son intégralité et sa totalité de manière identique. Que ce soit en termes d'intensité, de virtuosité ou de finesse sur les plans technique, stylistique ou esthétique ou de son interprétation, l'artiste ne va jamais créer l'œuvre d'art de la même façon d'un soir à l'autre. Ainsi, il ne peut être question de « re » présentation mais de *présentation d'œuvre d'art sur scène*. Chaque soir, l'artiste interprète une création artistique différente et nouvelle même si la chorégraphie possède le même titre que la veille, même s'il peut y avoir apparence de parfaite correspondance pour l'amateur. Ce qui demeure le même à l'origine de la création à chaque présentation est la composition de l'œuvre d'art dans son essence.

L'étude se rapporte à cet entre-deux mondes où l'artiste passe d'un état d'esprit⁴ lié au trac à la réalisation d'une œuvre d'art chorégraphiée organisée et structurée devant le public. Il y a un écart entre deux dimensions spatio-temporelles. Il y a une sorte de disparition du symptôme, des tensions internes, du moins en apparence : qu'est-ce qui a pu amener un changement d'état d'être au monde? Qu'est-ce qui se transforme entre ces espaces-temps où il existe deux mondes complémentaires à la fois différents et distincts l'un de l'autre?

1.1.3 État de la question

Au-delà du désir et du talent, le danseur, avant de se présenter en scène, doit consacrer des années d'apprentissage à s'initier à son art afin d'acquérir de nombreuses qualités et de connaissances spécifiques de nature académique, technique, stylistique et esthétique. Ses acquis, en lien avec la maîtrise de sa discipline, lui permettent de parfaire un savoir-être et un savoir-faire nécessaires à la présentation d'une œuvre lors d'une rencontre devant le public. En somme, ses acquis lui permettent de le préparer aux enjeux, définis ultérieurement, liés à sa présence sur scène. Au fil d'un long processus d'apprentissage, il y a un défi de taille à apprivoiser. Malgré la très grande maîtrise technique, le passage de l'arrière-scène à la scène demeure un mystère et génère des tensions internes. Un tel trajet expérientiel demeure énigmatique et n'a jamais été exploré dans la littérature. À ce jour, lors de sa rencontre avec l'espace scénique⁵, personne ne s'est penché sur la compréhension du phénomène du passage vécu par le danseur.

⁴ Tout au long de l'étude, nous allons utiliser les termes *esprit* et *âme*. Pour éviter la polysémie, le terme esprit (du latin : *spiritus*) prend les valeurs de mentalité, intention, principe de vie morale, intelligence et être immatériel. En ce qui a trait au terme âme, en latin il signifie *anima* (forme de vie supérieure) souffle/air, en grec *psukhè* qui se traduit par psych(o), psyché. Elle va prendre le sens d'« être humain vivant et conscient. » (Rey, 2006, p. 107-108)

⁵ Voir la section : 1.2- RECENSION DES ÉCRITS : LE CŒUR DE L'ÉTUDE, p. 14

1.1.4 Objectifs et question de recherche

Deux réalités bien distinctes sont vécues par le danseur lors d'une présentation théâtrale : d'un côté, en arrière-scène il se retrouve dans un état d'esprit trouble, et de l'autre, sur la scène, dans un état d'être au monde bien différent. L'objectif de recherche est de comprendre comment l'artiste réussit à procéder au passage entre ces deux mondes *par lui-même*. Au cœur même de la recherche émerge une question en lien avec ce fait observable à chaque présentation théâtrale.

La problématique exposée précédemment fait surgir la question suivante en lien avec le phénomène observé :

« QU'EST-CE QUI PERMET AU DANSEUR DE FRANCHIR LE SEUIL DE LA SCÈNE? »

Dès lors, des sous-questions surgissent. Qu'est-ce qui fait en sorte que le danseur se retrouve dans un état de tension interne à chaque fois avant une présentation chorégraphique devant le public? Que se passe-t-il entre le moment où le danseur est soumis à de fortes pressions de tension interne et le moment où il doit réaliser l'œuvre d'art? Par quelle voie psychique passe-t-il pour se ressaisir en temps opportun pour entrer dans la danse? Comment élimine-t-il ses tensions internes avant d'entrer en scène?

Un autre objectif de taille se pose en lien avec la thèse : quelles peuvent bien être les applications cliniques, pour le domaine de la psychologie, suite à ce qui va émerger de la compréhension du passage à l'étude?

1.1.5 Le point de vue clinique et ses enjeux

Du point de vue clinique en psychologie, l'intérêt majeur de recherche porte sur la manière dont notre sujet de recherche, l'artiste premier danseur, organise sa propre pensée suite à un état de tension interne. En fait, l'un des objectifs cliniques est de comprendre comment notre protagoniste réorganise sa pensée, dans un premier temps, et, dans un second temps, comment il se réapproprie son corps en vue de présenter l'œuvre à venir sans s'engluer ou se figer *ad nauseam* dans un état de tensions internes dûes au trac. L'essentiel de la recherche réside dans la compréhension à savoir comment il opère psychiquement la réorganisation de sa pensée pour se réapproprier son corps et son esprit, *par lui-même*, en vue d'effectuer le passage au seuil de la scène théâtrale. Notre curiosité se porte principalement à connaître qu'est-ce qui se mobilise et qu'est-ce que cela implique du point de vue psychique le *par lui-même*.

Du point de vue clinique, nous espérons observer les possibles liens de transposition et d'application à une démarche psychothérapeutique par l'exploration et la compréhension de l'expérience vécue du danseur. Nous avons la prétention de croire que la compréhension de ce que nous révélera ce passage pourrait être utile et bénéfique, non seulement aux artistes des arts de présentation mais aussi dans le processus d'accompagnement des patients qui font une démarche psychothérapeutique. Comme nous allons l'aborder ultérieurement, il semble y avoir des similitudes entre l'état de désorganisation interne chez l'artiste à l'étude, avant d'entrer en scène, et, à un certain degré les manifestations de symptômes psychiques que nous rencontrons chez les patients au sein d'une pratique privée.

1.1.6 La pertinence du choix du sujet de recherche

Le sujet de cette étude est le danseur de ballet professionnel⁶ de niveau international⁷. Tout au long de la recherche, il sera notre modèle de référence⁸ : le protagoniste de notre voyage d'exploration. L'artiste danseur est tout à fait désigné comme sujet d'étude car il combine plusieurs avantages.

D'abord, l'expérience vécue par un premier danseur est unique. Considérant ses années de pratique et son niveau d'excellence, nous disons que cet artiste est accompli. Il maîtrise sa discipline sous plusieurs aspects : technique, stylistique et esthétique, ceci tout en ayant une grande expérience de la scène. Il se distingue de ses pairs par son degré de précision technique et par sa capacité à rendre avec subtilité les qualités des mouvements. Il rayonne aussi par son attitude et la manière de se comporter au regard de l'art qu'il exerce. Il est un *leader* et il inspire les recrues à l'aube d'une carrière. À ce titre, la responsabilité des rôles qu'il doit assumer, en fonction de son niveau dans la hiérarchie de la compagnie demande une grande

⁶ Le Regroupement québécois de la danse (RDQ), l'Union des artistes (UdA) et le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) se réfèrent aux Lois refondues du Québec (L.R.Q.) à la section S-32.1 (loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma), chap. 1 (champs d'application et définitions), art. # 1.1. Pour définir l'artiste danseur la définition se résume à *une personne qui offre des services moyennant rémunération*. La définition peut s'appliquer autant à une péripatéticienne qu'à un avocat. Pour le besoin de la thèse, nous allons nous appuyer sur la définition suivante : *l'artiste danseur de niveau professionnel est un danseur dont la maîtrise technique est suffisante pour pratiquer son art. Il est actif au sein d'une compagnie de danse et il est rémunéré pour danser à temps plein. Il est créateur d'œuvres chorégraphiques dont la sensibilité qui s'incarne est porteuse de sens en interprétant une suite expressive de mouvements corporels*.

⁷ Le niveau international réfère au danseur professionnel qui se présente sur scène lors de voyages à l'étranger, qui implique de nombreuses tournées dans des cultures différentes.

⁸ Nous sommes conscients que tout danseur de calibre professionnel est susceptible d'avoir l'expérience vécue suffisante pour élaborer notre étude. Par contre, tenant compte de l'aspect auto-ethnographique, nous nous sommes limités à l'expérience vécue du premier danseur.

implication personnelle vis-à-vis des œuvres à présenter⁹. Bref, il est le sujet privilégié de connaissances par son bagage personnel et ses années d'expérience. De fait, il devient un élément fondamental pour une meilleure compréhension du passage à l'étude, car il l'a expérimenté des centaines de fois. Le premier danseur de ballet professionnel devient ainsi le socle de notre recherche.

Enfin, l'art de la danse a l'avantage d'être dans le champ d'expertise de l'auteur de la recherche. Le monde de la danse est un terrain connu et expérimenté par le chercheur. Cela nous amène à mentionner que, du point de vue méthodologique, nous ajoutons à cette recherche qualitative et phénoménologique l'aspect auto-ethnographique. Cette notion sera abordée dans la section qui traite de la méthodologie; elle apporte à la recherche la dimension d'une perspective à partir de l'intérieur du quatrième mur¹⁰ (Sarrazac & Marcerou, 1999, p. 113-116). En clair, s'élabore une vision du monde du côté de l'arrière-scène (avant) et de la scène (après) du passage à l'étude et non pas du côté de la réception de l'œuvre. De surcroît, comme nous le constaterons, la revue de littérature indique que personne à ce jour ne s'est intéressé à la question du passage en fonction des processus psychiques. De plus, personne encore n'a cumulé les expériences de danseur professionnel ayant fait une carrière internationale et d'étudiant en psychologie au doctorat.

1.1.7 L'originalité de la recherche

L'originalité de la thèse consistera à laisser émerger principalement deux phénomènes : le vécu du danseur de ballet professionnel au seuil de la scène et l'étude du passage de l'entre-deux monde, soit entre l'avant, l'arrière-scène et l'après,

⁹ En plus d'avoir la responsabilité de présenter avec succès la création chorégraphique sur scène, le premier danseur, par son talent et ses qualités artistiques a la capacité d'interpréter l'essence de l'œuvre. En somme, il devient la figure incarnée de la création artistique.

¹⁰ Le quatrième mur est l'espace qui délimite la scène des spectateurs conceptualisé par André Antoine.

la scène. La recherche se veut ouverte à la critique et, nous le souhaitons, permettra d'améliorer la connaissance dans le champ de l'intervention de la pratique psychothérapeutique du point de vue clinique.

1.1.8 Limitations de la recherche

Une des principales limitations que nous pouvons repérer vient du fait que la recherche porte sur l'auteur même qui élabore l'étude. En clair, nous ne pouvons établir de généralité au sein de la discipline de la danse ni au regard des autres arts de la scène : les musiciens et les acteurs. Ce n'est pas non plus le but de notre étude.

Tout au plus souhaitons-nous acquérir de nouvelles connaissances sur la dynamique intrapsychique du danseur de ballet professionnel, portant le titre de premier danseur, à un moment crucial de sa démarche de création artistique. Nous sommes à un moment spécifique et particulier qui pourrait permettre de poser le premier jalon d'une compréhension nouvelle. En levant ainsi le voile sur la complexité d'une dynamique psychique originale dans un contexte de création artistique, ceci pourrait être bénéfique autant au monde des arts de présentation qu'à la clinique en psychologie.

Une autre limite à résoudre relève de la temporalité : la dernière fois où s'est effectué le passage à l'étude par l'auteur, en tant que danseur, remonte à une vingtaine d'années environ. La mémoire, les souvenirs et les réminiscences viendront remédier à cette impasse temporelle.

La quantité d'informations à débusquer est imposante au regard de l'aspect embryonnaire de la recherche sur ce sujet. Il est difficile d'imaginer pouvoir circonscrire le portrait de façon exhaustive et complète malgré toute la rigueur et la bonne foi dont nous pourrions faire preuve.

1.2 RECENSION DES ÉCRITS : LE CŒUR DE L'ÉTUDE

Les auteurs répertoriés (Boudreau & Arseneault, 1994; Gauthier, 1997; Mucchielli, 1991 & 1996; Paillé & Mucchielli, 2005; Poupert, Deslauriers, Groulx, Laperrière, Mayer & Pires, 1997) ont participé en partie à l'élaboration de notre méthodologie déclarant que dans toute recherche, la recension des écrits est un passage nécessaire. Dans notre recherche, son traitement prend une ampleur et une place capitale, car elle demande, comme nous allons le constater ultérieurement, d'aller au-delà d'un simple apport contextuel, situationnel ou conceptuel. Les auteurs choisis doivent pouvoir apporter un éclairage propre à orienter la question de recherche et particulièrement fournir un sens herméneutique. Ils deviennent des piliers essentiels de la démarche. Ils permettront peu à peu l'édification d'une structure. Une construction progressive s'élaborera sur laquelle pourra s'appuyer et s'échafauder la recherche. Une structure peu à peu va s'ériger et notre protagoniste à l'étude, en l'occurrence le danseur, va devenir le socle.

Ici, des auteurs seront privilégiés et d'autres compléteront la réflexion des premiers. Nos sources primaires ont été retenues pour leur influence déterminante de la progression de notre connaissance et l'approfondissement de certains de leurs concepts liés directement au sujet à l'étude. En plus de permettre de circonscrire les éléments autour de l'objectif de recherche, certains ouvrages vont créer et soutenir la base d'une élaboration théorique. Les différents auteurs ont fait l'objet d'une analyse minutieuse en vue d'établir un rapport direct avec le vécu expérientiel du danseur au pied de la scène. Leurs propos sont pertinents pour le chercheur. Ce sont des auteurs savants dont la sagesse au sens philosophique et la concordance qu'ils présentent entre les différents éléments liés au passage sont en relation avec notre question de recherche. De plus, leur réputation et leur crédibilité sont reconnues pour la qualité de leurs critères de scientificité propres aux différents champs d'expertise qu'ils servent.

En fait, ils viennent rehausser la pertinence et la rigueur de l'étude et leur poids ajoute une valeur à la recherche.

La complexité de la thèse se trouve dans l'exploration de liens possibles entre les différents auteurs : des liens pertinents en fonction de leur contribution et de l'éclairage qu'ils peuvent apporter à dénouer la question de recherche. Nous vous présentons ces auteurs sommairement et les concepts que nous avons choisi d'approfondir seront élaborés ultérieurement dans une perspective de mise en rapport de lien avec notre étude. Nos sources primaires sont :

- Bern Jager (1996, p. 19-20) : Jager, psychologue humanisme, distingue la *transition* entre le temps de travail et le temps festif. Le temps de travail chez le danseur concerne l'apprentissage de la technique de ballet et les répétitions de différentes chorégraphies en studio de danse. Quant au temps festif, il est un moment de rencontre par excellence dit Jager. C'est surtout un moment où le corps sert à autre chose qu'à acquérir, à produire, à posséder ou à marchander. Il semble, selon l'auteur, que le moment de rencontre festive est vécu par le danseur lors du passage à l'étude.

Aussi, Jager parle du seuil : le seuil, nous le trouvons au pied de la scène en coulissess. Pour Jager se positionner au seuil d'un lieu c'est toujours en prévision d'une rencontre. « Tout dévoilement, toute révélation de soi comporte ainsi une requête de voir l'autre. Le spectacle et la manifestation sont une initiative festive vers l'autre, et constituent le début d'un dialogue » (1974, p. 22). De surcroît :

Seul l'être mortel, en mesure d'accepter les limites de son domaine et d'honorer un seuil est capable de peindre, de chanter et de danser son rapport au monde. Seul un tel être ressent le besoin de se lier aux autres par l'amour et l'amitié.
(2005, p. 15)

- Arnol Van Gennep (2004) : est ethnologue, expert des rituels de passage qui a consacré un ouvrage à grouper les séquences cérémonielles. Le « schéma complet des rites de passage » (p. 14) accompagne les rites d'une situation à une autre et d'un monde cosmique ou social à un autre. De nombreuses séquences de rites font allusion à des sacrifices, des alliances, des états de flottaison et transitoires dont le déplacement d'un état d'être au monde à un autre s'effectue par la *translation*. Pour Van Gennep, les deux grandes divisions primaires et constantes à travers toutes les sociétés et l'histoire sont à base sexuelle (la femme et l'homme) et à base magico-religieuse (le profane et le sacré) (p. 271).
- Hans-Georg Gadamer (1960) : père de l'herméneutique, ce philosophe prétend que, par la *transmutation* du jeu en œuvre d'art, le spectacle prend son sens réel. Aussi, par ce concept, l'Être vrai chez le danseur se transmue en artiste des arts de la scène, l'Être de l'art. De l'arrière-scène à la scène, s'opère une transformation de l'Être, comme il mentionne où l'« être antérieur est nul et non venu. » (p. 129)

Nous avons aussi retenu des références secondaires. Elles ont pour but de nous informer sur l'histoire et sur la dynamique du danseur. Par exemple, Maurice Béjart (1978) apporte un éclairage intéressant quand il mentionne : « l'art est un point de jonction entre le réel et le transcendant. » (p. 23) Pour lui, les origines de l'art ont toujours été un trait d'union au service du réel. L'art est la transformation du réel pour s'unir au *transcendant* et « transformer le transcendant pour l'unir au réel, selon un courant ascendant et descendant. » (p. 24) Le but de l'art pour ce grand chorégraphe du XX^{iem} siècle est de nous recentrer, de nous ramener à nous-mêmes, « dans notre vrai moi » (p. 26).

Le travail de recherche consistera à comprendre en profondeur le sens de chacun de ces concepts, d'en faire jaillir les nuances et d'énoncer comment ils permettent d'avancer dans la compréhension des phénomènes liés à notre étude. Ils permettront de structurer la réflexion, saisir le phénomène du passage et répondre à la question de recherche. Tous ces auteurs parlent de l'avant et de l'après, mais aucun d'eux ne nous éclaire sur l'interstice de leur pôle respectif. Par contre, si nous revenons au seuil de la scène, au danseur placé en coulisses, en marge de la scène, Jager (2005) met en place une piste de recherche intéressante pour entamer l'étude sur la phénoménologie du passage. Grâce à lui, nous sommes à proximité même de la traversée que doit réaliser l'artiste :

Afin de rejoindre le domaine de son hôte, l'invité doit sortir de chez lui. Il doit accepter le rituel inscrit à même l'idée de seuil et demander à son hôte s'il peut entrer dans son monde. De son côté, l'hôte doit avancer à l'extrémité de son propre domaine. C'est par ce mouvement de rapprochement mutuel que naissent les conditions du dialogue. En retour, ces bonnes conditions sont susceptibles de donner naissance à une franche relation d'amitié basée sur la compréhension et sur le support mutuel. (p. 4)

D'autres auteurs de sources secondaires vont s'ajouter et vont contribuer à enrichir l'étude. Par exemple, à l'instar de Jager, Mircea Eliade (1965) nous instruit sur le sens symbolique des limites du seuil en lien avec le *passage* :

Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lien paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré. (p. 28)

Nous allons aussi aborder l'histoire du ballet avec Paul Bourcier (1978) et Prudhommeau (1986 et 1989) dont les sources et les références proviennent de documents rigoureusement contrôlés. Décrire l'histoire du ballet, non pas dans le but de connaître une histoire biographique ou chronologique, mais plutôt en vue de

comprendre les origines de ce genre de danse conçue spécifiquement pour être présentée sur la scène. Aussi et surtout pour mieux comprendre la culture qui habite le danseur. Une culture, au sens de la manière de penser, d'agir et de sentir par une transmission initiatique, inter et intra transgénérationnelle commune aux danseurs et la voie d'une tradition orale depuis le roi Louis XIV jusqu'à nos jours. En quelques mots, nous analyserons l'origine du ballet semblable à une *tranche* d'anamnèse qui habite le danseur.

Une thèse de doctorat, celle de Diane Leduc (2007) tente de saisir la présence possible de l'état d'authenticité en lien avec l'interprétation dans le domaine de la danse contemporaine par une approche phénoménologique. Tout comme Leduc, certains concepts comme la présence, l'authenticité, la communion, l'humilité, le respect, le sens du travail de l'interprète, le savoir-faire et le savoir-être sont abordés dans l'élaboration de notre recherche. Nous rejoignons l'idée de l'auteur lorsqu'elle énonce que le danseur doit « [...] assumer son rôle de médium, de passeur. » (p. 217) Par contre, peut-on affirmer que le danseur est à la fois médium et passeur? Notre thèse tentera de circonscrire la nuance.

Un autre aspect de la thèse mérite d'être souligné. Du point de vue éthique, comme l'affirme Leduc, nous jugeons aussi que : « le plaisir devrait venir en surcroît, comme un cadeau et non comme une condition de l'interprétation. » (p. 220) La citation semble faire un lien avec l'état sublimatoire du danseur sur scène. Il est intéressant aussi de constater qu'« Il [le danseur] traîne avec lui sa propre histoire, son vécu. » (Ibid) Ici, Leduc parle de l'histoire et du vécu personnel du danseur. Pour nous, il a semblé important d'établir une différence entre l'histoire et le vécu de la *personne* qui danse, de *l'artiste*, interprète d'une œuvre d'art au regard de l'éclairage apporté par nos sources primaires. Notre étude tentera d'apporter les nuances nécessaires à considérer pour distinguer une personne qui danse et l'artiste à l'œuvre.

D'ailleurs, les auteurs émérites de nos ouvrages en lien avec notre question de recherche, précisent de façon éloquente certains thèmes abordés par Leduc comme : « ... l'œuvre doit être recréée selon son sens authentique, chaque fois qu'il se propose de l'exécuter, l'interprète a le devoir de la revivre, véritablement. » (p. 221) Ici, ce ne sont pas les notions de vérité et d'authenticité qui sont remises en cause, mais le fait de *recréer* et de *revivre* de manière *véritable* la composition d'une chorégraphie.

Comme nous le fait comprendre le père de l'herméneutique, Hans-Georgs Gadamer (1996) dans *Vérité et méthode*, c'est *l'essence originelle* de l'œuvre d'art elle-même qui accède à la présentation artistique et définit la création artistique : « [...] le caractère d'une répétition du « même » [...] ramené à l'originel [...] le même rapport originel à l'œuvre même. » (p. 140) Les résultats de notre thèse ont permis d'éclairer le fait que la présentation d'une œuvre d'art chorégraphique ne relève pas de l'imitation ni de la répétition, mais d'un acte réel, responsable et authentique où, à travers le vécu de l'artiste, se crée une œuvre d'art unique à chaque fois qu'elle est présentée.

Nous avons des réticences lorsque Leduc mentionne « qu'un des grands devoirs de l'interprète est de chercher à saisir la vérité de l'œuvre et la faire saisir par autrui. » (p. 220). Selon notre point de vue appuyé par nos auteurs, il est juste de dire que la vérité de l'œuvre doit être saisie par l'artiste et qu'il doit la rendre compréhensible. Par contre, l'expérience vécue de notre protagoniste démontre que ce n'est pas le rôle de l'artiste danseur professionnel de *faire saisir la vérité de l'œuvre d'art chorégraphique à autrui*. Cette prétention de *vérité* réfère uniquement et strictement au libre arbitre et elle demeure intimement liée à la volonté de chaque spectateur d'en décider.

Même si l'auteure apporte des aspects intéressants sur l'état d'authenticité du danseur contemporain, la thèse ne peut être utilisée dans le cadre d'une recherche en psychologie où des processus psychiques du danseur professionnel se mobilisent pour réaliser le passage de l'arrière-scène à la scène.

Les états mentaux mentionnés par l'auteure d'une thèse sur le travail de l'interprétation en danse contemporaine, réfèrent à de la parapsychologie. Il est important de mentionner que, selon nous, les *états modifiés de conscience* décrits par Leduc n'ont aucun lien avec le quotidien du danseur professionnel et encore moins avec l'expérience vécue du passage à l'étude. Nous aurons l'occasion de le constater au fil de la recherche. De tels états mentaux relèvent davantage du mysticisme et de l'imaginaire que du registre du réel. Comme notre thèse est de nature auto-ethnographique, il est à propos de souligner que, selon notre expérience, jamais de toute notre carrière de danseur professionnel, il n'a été ressenti un quelconque état de rêve lucide, hypnotique, sophronique, hypnagogique, érotique, de rêverie, mystique et encore moins de transe comme en ont témoigné ses sujets soumis à ses entrevues.

Pour nous, l'artiste des arts de la scène a besoin de toute sa conscience et de sa lucidité pour pratiquer l'art de la danse; il n'a d'autre choix que d'entrer de plain-pied dans le réel pour danser, qu'il soit question de la création d'une œuvre chorégraphique, en studio de répétition ou lors du passage à l'étude. Cela est crucial et déterminant pour pratiquer et exercer pleinement les exigences attendues de la discipline tout au long de son apprentissage et par la suite, entamer et vivre pleinement une carrière professionnelle dans le domaine de l'art de la danse.

Un autre exemple d'auteur secondaire qui nous apportera un éclairage fort intéressant est la thèse de Chantal Deschamps (2002). Sa thèse, *le chaos créateur*, porte principalement sur la démarche artistique de peintres qu'elle a suivis pendant plusieurs mois. Pour Deschamps, l'artiste créateur « présente habituellement les signes d'une bonne santé physique et mentale. » (p. 24) Elle rajoute que la nature

même de sa personnalité, qui réfère à son autonomie, sa sincérité, son honnêteté, sa spontanéité et son enthousiasme en fait « Sa qualité sensitive qui la distingue du commun des mortels la rend sujette à éprouver des émotions fortes ou à connaître des sentiments intenses. » (Ibid) De telles qualités mentales et physiques disent dans un premier temps que nous ne sommes pas en présence d'une personne empreinte d'une pathologie et, que dans un deuxième temps, la sensibilité de l'artiste peut être mise à profit pour comprendre comment il est possible de passer d'un état de tension intense à celui d'un être organisé prêt à se présenter sur scène pour offrir une œuvre d'art.

Les artistes ont été considérés depuis des siècles dans les différentes sociétés comme étant plus ou moins marginaux. Au-delà du fait qu'il existe des artistes qui confirment la règle, Deschamps explique de manière claire et concise que même si les artistes sont en quelque sorte en dehors de la normalité sociale parfois, il n'en demeure pas moins qu'ils sont généralement des êtres sains de corps et d'esprit. Pour notre étude, la prémisse est d'une grande importance, car elle apporte une valeur particulière à la recherche sur le plan clinique. Une importance clinique en ce sens que certaines particularités qui relèvent de la dynamique psychique de l'artiste danseur, lors du passage à l'étude, transposés dans une démarche psychothérapeutique, pourraient être mises au service de nos patients afin d'améliorer leur bien-être et leur développement.

En effet, selon Deschamps, l'artiste « [...] peut mettre habilement à son service les mécanismes inconscients [...] » tout en étant « [...] conscient de la richesse de la portée du monde intérieur qui l'habite [...] » (p. 24) Deschamps apporte une lumière particulière sur la dynamique psychique de l'artiste quand elle mentionne qu'il « ... détient le pouvoir de rétablir intérieurement sa stabilité émotionnelle; il a la force de réaliser l'équilibre de ses passions, de ses désirs ou de ses volontés en les exprimant dans une création ou en les extériorisant dans une pratique quelconque. » (p. 24-25) Ces processus inconscients du monde intérieur de la psyché, joints à la dynamique

consciente de l'artiste, semblent être des éléments propices au passage par un mouvement de rapprochement mutuel entre le danseur et sa création.

En situation de rencontre, l'artiste, dit Deschamps, « [...] fait preuve bien souvent d'une capacité supérieure d'adaptation et d'une grande ouverture d'esprit. » (p. 25) C'est en ce sens, fasciné par la découverte, tourné vers la nouveauté et l'inconnu, que Deschamps affirme, « [...] l'individu créateur est attiré par le devenir. » (Ibid) Apprivoisement et ouverture d'esprit, sensibilité, corps et esprit sains, attirés par le devenir sont-ils les caractéristiques principales du sujet pour franchir le seuil et faire le passage des coulisses à la scène? Pour nous, ces qualités semblent des pistes de recherche intéressantes à explorer.

Plusieurs psychanalystes ont tenté de résoudre l'énigme de la création artistique :

Depuis Freud et à son exemple, presque tous ceux qui ont fait notablement progresser la connaissance de l'inconscient – Karl Abraham, Ernst Jones, Otto Rank, Sandor Ferenczi, puis Mélanie Klien, Winnicott, Phyllis Greenace – n'ont pas manqué d'illustrer leurs découvertes en les appliquant à l'œuvre d'art. (Anzieu, 1974, p. 30).

Freud, dans *Sigmund Freud présenté par lui-même* (1925d), parle de satisfactions imaginaires de désirs¹¹ inconscients, de « prime de séduction » (p. 110), du plaisir attaché à la perception de la beauté de la forme et de libération d'émotions.

Il y a des œuvres d'art pour lesquelles Freud a tenté de démystifier les secrets, cherchant à comprendre la personne humaine derrière l'œuvre. Il a analysé le récit « La Gradiva » dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), le

¹¹ Par souci de clarifier la polysémie autour du terme désir, nous définissons désir «... pour désigner à la fois la tendance, le souhait, le besoin, la convoitise, l'appétit, c'est-à-dire toute forme de mouvement en direction d'un objet dont l'âme et le corps subissent l'attrait spirituel ou sexuel. » (Roudinesco & Plon, 2006, p. 221-223) Nous mettons de côté dans le cadre de cette étude l'aspect inconscient du désir (*Wunsch*) tel que conceptualisé par Freud sur le modèle du rêve. Pour ne pas alourdir la thèse, le désir dans cette étude ne réfère pas à l'accomplissement, ou à une tentative d'accomplissement, d'un désir inconscient ou refoulé ou à la réalisation hallucinatoire du désir. Cela, même si nous adhérons à l'idée que le fondement psychique est de nature hallucinatoire.

tableau « La vierge, l'enfant Jésus et Sainte Anne » dans *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci* (1910c) et la sculpture dans *Le Moïse de Michel-Ange* (1914). Malgré sa tentative, l'artiste demeure pour lui une énigme, un mystère. L'erreur de Freud, selon les résultats de notre recherche, est d'avoir tenté de comprendre l'Homme par le biais de l'œuvre d'art au lieu de comprendre l'artiste par l'Homme.

Par rapport à l'élucidation de notre question de recherche, des psychanalystes contemporains ont tenté de percer le mystère des processus psychiques de la création chez les artistes. Généralement, leurs tentatives pour démystifier la création artistique sont demeurées relatives et mitigées.

Tenter de comprendre l'artiste, à la fois par le processus de création et la création comme telle relève d'un travail de recherche et d'analyse complexe et fort louable. Par contre, de manière générale, ce que nous constatons relève d'une confusion qui, dans une certaine mesure, est compréhensible considérant la difficulté et la lourdeur de la tâche pour une personne qui n'est pas initiée. La confusion provient principalement du fait que les chercheurs traitent à la fois la créativité et la création. C'est comme si l'on cherchait à comprendre à la fois les affres de la composition chorégraphique et la création de l'œuvre d'art comme telle sans faire la distinction entre les deux phénomènes.

En effet, en ce qui concerne la création en soi, nous allons voir que même s'il y a parfois apparence de similitude avec la créativité, nous sommes en présence d'un monde tout à fait différent. Par exemple Didier Anzieu (1974) à partir de son essai *Vers une métapsychologie de la création* dans *Psychanalyse du Génie Créateur* (collectif qu'il dirige avec René Kaes) définit la créativité « comme un ensemble de prédispositions du caractère et de l'esprit qui peuvent se cultiver et que l'on retrouve sinon chez tous [...]. » (p. 4) Jusqu'ici, nous abondons dans le sens d'Anzieu, surtout lorsqu'il ajoute : « La plupart des individus créatifs ne sont jamais des créateurs. » (Ibid) Par contre, pour l'auteur, la création « c'est l'invention et la composition d'une

œuvre, d'art ou de science, répondant à deux critères : apporter du nouveau (faire quelque chose qui n'a jamais été fait), voir sa valeur tôt ou tard reconnue par un public. » (Ibid) Cette définition de la création ne reflète pas la réalité du premier danseur professionnel au seuil de la scène qui s'apprête à créer l'œuvre. En lien avec le vécu de notre protagoniste, nous apporterons un éclairage nouveau, différent avec d'importantes nuances à la notion de création au regard de l'œuvre d'art chorégraphique.

Cet embrouillement et cet éparpillement créent un imbroglio et ont pour conséquence de complexifier grandement l'exercice d'analyse du processus artistique. Ici, il est important de noter que le travail des psychanalystes de démystification portant sur le processus psychique de la créativité artistique est remarquable. Il ne s'agit pas de dénigrer cette initiative titanesque des profondeurs de la psyché. Ce travail exige parfois du chercheur d'explorer les lieux de la pensée humaine les plus complexes et à côtoyer les forces sombres de la psyché humaine (haine, colère, agressivité, perversion, envie, néant, etc.), de destruction et de psychopathologies reliées à de la comorbidité que nous retrouvons parfois au sein du *processus de création*, la créativité. Notre étude établira une nette distinction entre le *processus de création*, la créativité, où des dynamiques psychologiques peuvent mettre en jeu des facteurs psychopathogènes, et *la création* d'une œuvre chorégraphique, où des dynamiques psychiques propres au danseur interagissent et montrent un sens élevé de la spiritualité¹² dans une perspective auto-ethnographique.

¹² Spiritualité en bas latin se dit *spiritualitas* « spiritualité, immatérialité ». Au XVI^e siècle, en philosophie, perdant progressivement ses valeurs religieuses, le terme a signifié « caractère opposé à la matérialité ». Jusqu'au XVIII^e siècle, il prend le sens de « caractère ontologique de l'esprit » par opposition au corps naturel. De nos jours, le mot signifie l'ensemble des principes qui régissent la vie spirituelle d'une personne ou d'un groupe. Quant au terme spirituel, en latin impérial, il signifie jusqu'au XVI^e siècle « propre à la respiration » et qualifie ce qui appartient à la nature immatérielle de l'âme, opposé à corporel. Le spirituel concerne l'âme en tant qu'émanation et reflet d'un principe supérieur. Ces deux valeurs s'appliquent à une personne qui vit selon l'âme et l'esprit. Dans le domaine philosophique et psychologique, le mot qualifie ce qui est relatif à la faculté de penser. (Rey, 2006. p. 3620-3621)

La thèse porte essentiellement sur le moment où l'artiste danseur professionnel se prépare à *créer* sur scène une création chorégraphique et non à la composer, à la façonner ou à l'inventer. En fonction de nos intérêts de recherche, nous pouvons schématiser la pensée des auteurs, de l'avant et de l'après du passage à l'étude, de l'arrière-scène à la scène, de la façon suivante :

Jager : temps de travail / temps festif	(Transition)
Van Gennepe : pivotement de la pensée / rituel de passage	(Translation)
Gadamer : jeu / œuvre d'art	(Transmutation)
Béjart : réel / art	(Transcendance)

L'apport des auteurs retenus va nous rapprocher du cœur même de nos préoccupations. L'intégration de leurs pensées sera le matériau de fond sur lequel va se construire peu à peu la structure de la recherche. Une structure formée d'un ensemble de relations conceptuelles sur laquelle nous allons établir notre recherche. Par la clarté de leurs concepts, ils vont guider notre exploration et leur *théoria* liée à leur vision du monde par rapport à notre question de recherche sera notre cadre théorique. Ils sont plus que des précieux guides pour l'élaboration de la recherche. Une organisation, à la fois contextuelle et conceptuelle, va s'édifier à partir de laquelle nous espérons arriver à une meilleure compréhension sur le fondement de l'agir du danseur qui passe de l'arrière-scène à la scène.

Tout au long de l'étude, nous espérons qu'une connaissance approfondie, supportée par la réflexion d'auteurs émérites, viendra peu à peu dévoiler et révéler le phénomène du passage de l'entre-deux mondes.

À la lumière de ce qui précède, nous constatons que notre perspective de recherche n'a pas été abordée dans le passé. Nous voulons et nous devons traiter l'objet d'étude dans une perspective psychologique, car une partie de notre intérêt tient au fait de comprendre les processus psychiques et les facteurs d'influence lorsque le danseur

professionnel effectue le passage¹³. Mais la question de recherche au regard de sa formulation demande de comprendre, en partie du moins, les rapports de liens avec ce qui l'habite en vue de réaliser le passage dans une dimension plus vaste que du point de vue esthétique ou historique. Notre préoccupation est de saisir la dynamique et certains éléments parmi la constellation intrapsychique du danseur qui contribuent et le prédisposent à une traversée.

Afin de nous acquitter de la tâche avec tout le sérieux qu'elle requiert, nous avons trouvé des ouvrages de référence qui parlent de l'avant et de l'après du passage sous une forme dichotomique c'est-à-dire sans faire le pont d'un état d'être à un autre, d'un monde à un autre. Les auteurs offrent deux versants de mondes complémentaires sans nous montrer le passage entre les deux. Notre thèse se donne comme défi de découvrir la passerelle qui permet au danseur de passer de l'arrière-scène à la scène à travers un continuum spatio-temporel. Les auteurs vont nous permettre d'identifier et de nommer les différents éléments dynamiques psychiques susceptibles de se manifester au sein du passage en lien avec le vécu de l'artiste. Notre inventaire bibliographique illustre le manque d'information disponible sur le phénomène à l'étude, le passage, et les assises théoriques et méthodologiques hors de notre portée sur lesquelles il aurait été important de pouvoir nous appuyer.

L'élaboration des objectifs de l'étude phénoménologique demande de s'intéresser aux dimensions humaines, philosophiques et artistiques mais aussi au contexte environnemental et culturel propre au danseur de ballet en lien avec sa dynamique psychique. Nous avons emprunté une démarche méthodologique qui tient compte de ces paramètres pour supporter notre projet de recherche. Il a fallu, par la suite, déterminer nos méthodes d'investigation et d'analyse, prendre conscience des écueils qui peuvent se présenter et circonscrire adéquatement les limites possibles de l'entreprise.

¹³ Dorénavant le terme passage indiquera la traversée de l'artiste danseur de l'arrière-scène à la scène en passant par le seuil qui se situe en marge de la scène en coulissess.

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

2.1 LA MÉTHODE QUALITATIVE

Dans la section de la recension des écrits, nous avons pu constater qu'il y avait peu d'information et de documentation en lien avec notre question de recherche. Quant à la problématique dont est issue la question de recherche, elle nous a permis de conclure que la méthode qualitative est la plus adéquate et la plus appropriée pour traiter du sujet. Un tel choix méthodologique s'impose de lui-même, car, nous l'avons vu, l'enjeu de l'étude se situe principalement dans l'intangible, l'impalpable, l'immatériel, l'immesurable, l'imperceptible à l'œil humain, l'invisible.

Nous n'avons pas le choix d'aller au-delà du fait observable. À la limite, du point de vue de l'observation objective, neutre et procédurale de l'approche quantitative, nous pourrions dire que ce que nous pouvons observer est un danseur qui passe de l'arrière-scène à la scène et, une fois passé le rideau des coulisses, se met à bouger sur scène. Dans cette perspective, il manque l'essence du passage, la dimension dynamique des processus intrapsychiques du danseur; le phénomène nous échappe. L'aventure exploratoire dépasse l'aspect rétinien. Comme nous allons le constater, la recherche qualitative exige une grande part de sensibilité et de subjectivité consciente de la part du chercheur pour aller au-delà de la connaissance acquise.

La recherche de type qualitatif procède de façon descriptive et interprétative en lien avec l'expérience vécue de sujets et elle tente de comprendre leur monde environnemental sans attentes prédéterminées. Le chercheur ne doit présumer

d'aucune orientation préalable afin de permettre aux données d'émerger sans préjugés d'une organisation particulière de la matière recueillie. L'essentiel de l'approche est de saisir toute la complexité de la situation de recherche en lien avec une problématique déterminée, tout en tenant compte de son contexte. Les caractéristiques, propres à notre démarche, permettent de considérer des dimensions complexes et de débusquer, durant notre parcours exploratoire, à la fois ce que nous cherchons et la construction de l'objet.

La pertinence de ce choix personnel comme chercheur comporte plusieurs avantages comme le mentionne Mucchielli. (1996, p. 159) Tout d'abord, du point de vue épistémologique, le rapport à l'objet de recherche est souvent holistique, c'est-à-dire qu'il considère la totalité de la situation étudiée. La proximité par rapport au phénomène à explorer est réduite dans le but de favoriser une connaissance première et personnelle du phénomène. La recherche qualitative, sans moyen technique (instruments de mesurage, tests, etc.), garantit une qualité de médiation avec le sujet à l'étude. Elle est interprétative par rapport à la manière essentielle d'une quête de sens du vécu et des événements.

Sur le plan méthodologique, la pertinence de la méthode qualitative se mesure à travers une logique essentielle qui se résume à la compréhension du phénomène. C'est une compréhension où la description des processus plutôt que l'explication de données probantes est privilégiée. La profondeur des analyses prévaut sur la multitude de cas. Elle privilégie la richesse des données plutôt qu'un système de mesure. L'absence d'*a priori* et de grilles opérationnelles favorise l'induction par rapport à la compréhension qui, progressivement, se dégage au contact prolongé de la situation de recherche. Elle est réursive au sens où le déroulement de la recherche peut se répéter aussi souvent que nécessaire pour la compréhension de l'objet à l'étude. La souplesse est aussi une des caractéristiques de la recherche qualitative au sens où sa démarche n'a pas recours à une codification rigide. Ainsi, la démarche

peut s'adapter aux aléas de la découverte. Sur le plan sociologique, la recherche qualitative est pertinente scientifiquement dans la mesure où elle est près des gens, des lieux, des expériences et des problèmes.

En résumé, la pertinence de la recherche qualitative sur le plan épistémologique est holistique, proximale, directe et interprétative. Sur le plan méthodologique, elle est compréhensive, inductive, réursive et souple. Sur le plan sociologique, elle est par principe collaborative. Pires (1997) explique les caractéristiques d'une recherche qualitative :

...la recherche qualitative se caractérise en général : (a) par sa souplesse d'ajustement pendant son déroulement, y compris par sa souplesse dans la construction progressive de l'objet de l'enquête; (b) par sa capacité de s'occuper d'objets complexes, comme les institutions sociales, les groupes stables, ou encore d'objets cachés, furtifs, difficiles à saisir ou perdus dans le passé; (c) par sa capacité à englober des données hétérogènes ou comme l'ont suggéré Denzin et Lincoln (1994 : 2), de combiner différentes techniques de collecte de données; (d) par sa capacité de décrire en profondeur plusieurs aspects importants de la vie sociale relevant de la culture et de l'expérience vécue étant donné, justement, sa capacité de permettre au chercheur de rendre compte (d'une façon ou d'une autre) du point de vue de l'intérieur ou d'en bas; (e) enfin, par son ouverture au monde empirique, qui s'exprime souvent par une ouverture à la découverte de « faits inconvenients » (Weber) ou de « cas négatifs ». Elle tend à valoriser la créativité et la solution de problèmes théoriques posés par les faits inconvenients. (p. 51-52)

2.2 L'APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

La phénoménologie signifie la science des phénomènes. Elle se rapporte à « l'étude systématique de tout ce qui se présente à la conscience, exactement comme cela se présente. » (Giorgi, 1997, p. 341-342) En d'autres mots, Giorgi définit la phénoménologie comme l'étude des structures de la conscience et pour lui, il est plus rigoureux de la reconnaître que d'en ignorer le rôle. L'approche se limite

exclusivement à la description de la façon dont le contenu du phénomène se présente en lui-même. Dans le contexte phénoménologique, la conscience se définit « comme le moyen d'accès à tout ce qui se donne dans l'expérience puisqu'il n'est rien qui puisse être dit ou à quoi on puisse se rapporter qui n'inclut implicitement la conscience. » (p. 343) Elle occupe une place privilégiée impossible à éviter.

La phénoménologie va au-delà de l'existence des objets réels pour comprendre comment ils sont perçus ou ce qu'ils veulent dire au lieu d'arrêter le processus à un cumul de faits ou à son caractère réel. La phénoménologie a comme préoccupation d'analyser les intuitions et les présences, non au sens objectif, mais sous l'angle du sens vécu par le sujet. Voilà l'une des raisons majeures de notre choix méthodologique pour élaborer la recherche sur le phénomène du passage. Il s'agit d'un passage accompli par le danseur qui révèle, comme nous l'avons mentionné, autant les faits tangibles et observables que les aspects intangibles, invisibles et mystérieux.

Il est important de sortir de l'intérieur du cadre philosophique empirique, car selon Giorgi la phénoménologie se situe au-delà de l'empirisme (Ibid). Un des aspects à considérer renvoie à la totalité des expériences vécues ou ressenties par l'individu : la *lebenswelt* (monde de la vie). La *lebenswelt* fait référence à l'expérience du monde par l'intermédiaire du corps propre. Nous allons suivre le danseur en coulisses en partie dans cette voie de pensée, c'est-à-dire dans son rapport au monde par l'intermédiaire du corps en action. C'est une expérience vécue immédiatement intuitive et pré-donnée à ce qui est appris objectivement du monde. À la primauté de la *lebenswelt*, dans la manière d'aborder le phénomène exploré, nous devons considérer aussi la notion d'épochè.

L'époché signifie la suspension du savoir et du jugement. Elle signifie aussi la mise entre parenthèses des croyances pour revenir à la pure conscience de soi, position initiale de la philosophie de Socrate à Husserl. Dans ce cas-ci, cela signifie pour le chercheur qu'il doit mettre hors jeu autant ses connaissances de la psychologie que celles du domaine de l'art de la danse. L'époché renvoie à une phase de réduction phénoménologique à voir ultérieurement. Elle consiste à mettre entre parenthèses le monde des connaissances théoriques pour saisir le phénomène du monde tel qu'il se montre. Ici, le terme *expérience* revêt un sens plus précis. Selon Giorgi, l'expérience vécue fait appel à l'*intuition* et n'a aucun lien avec quelque chose de romantique ou d'ésotérique (p. 344). Paillé & Mucchielli (2005) viennent enrichir notre compréhension sur la notion d'intuition :

L'intuition est la forme humaine d'une connaissance immédiate, soit intellectuelle soit vécue, donnant un accès privilégié à une certaine vérité. Il s'agit du résultat d'opérations intellectuelles, non raisonnées et émergentes, opérations qui font surgir des significations et mènent à la compréhension. (p. 65)

Pour Giorgi (1997) en conformité avec notre démarche, la distinction entre expérience et intuition est importante en sciences humaines. Pour l'auteur, l'intuition se réfère à un éventail plus vaste de *présence* « qui supporte[nt] les indices de réalité » (p. 344) que dans la notion d'expérience. Les présences ne peuvent avoir de support « réel » (fantasmes, hallucinations, souvenirs-écrans, rites de passages, symboles, etc.) mais sont essentielles à une compréhension correcte des faits humains. Par rapport à notre question de recherche, ce que nous signifie Giorgi est qu'à partir de l'expérience vécue du premier danseur qui exécute le passage, le chercheur doit tenter de comprendre ce qui anime (les présences, le non visible qui supporte les indices de réalité) l'agir de notre sujet de recherche tout en tenant compte des faits observables.

Un autre aspect majeur, au sein de la démarche phénoménologique, en lien avec l'intuition/présence est la notion d'*intentionnalité*. Giorgi réfère à Husserl et prétend que l'intentionnalité est une dimension essentielle à la conscience (Ibid). C'est une conscience toujours dirigée vers un objet. L'objet lui-même n'est pas la conscience. Il ajoute, « la conscience tend toujours à investir un objet et cet objet transcende l'acte par lequel il apparaît. » (Ibid) L'idée d'un objet qui transcende sa propre action par laquelle il apparaît au monde, rajoute Giorgi, permet de dépasser la compréhension cartésienne de la relation sujet-objet. Voici un moment incontournable de notre étude pour la compréhension du passage : considérant la relation entre conscience, intuition, présence et intentionnalité, il serait légitime de nous demander comme chercheur: quel objet transcendantal le danseur investit-il lors du passage?

En somme, dans la relation d'un objet relié à la subjectivité se trouve le sens d'un sujet. Giorgi dit que c'est dans l'intérieur de la psyché de l'artiste danseur, par exemple ses impressions, ses sensations et ses perceptions, que nous pouvons comprendre ce qui fait sens chez lui en lien avec sa création chorégraphique. Par contre, le même auteur clarifie qu'il n'y a pas deux entités indépendantes l'une de l'autre et la relation, sujet-objet doit être comprise d'un point de vue structurel et global. Ainsi, il sera important de tenir compte à la fois de notre protagoniste et de la création à venir à la suite du passage. Giorgi ajoute que nous pouvons les distinguer, mais non les séparer. Par conséquent, la relation d'intentionnalité implique de comprendre un sujet « en-soi » susceptible de se relier à un monde et ce monde aussi existe « en-soi ». (p. 345) Elle implique aussi, pour la phénoménologie, qu'être un sujet signifie être déjà relié au monde et l'analyse de ce monde suppose implicitement un sujet ou une conscience pour laquelle le monde est. Ici, Giorgi veut nous faire comprendre que le chercheur est subjectivement impliqué dans la recherche et autant lui-même que son objet de recherche partagent le même monde.

Giorgi en rajoute, car toute analyse doit respecter le caractère indissociable de la relation sujet-conscience et le monde dans lequel il apparaît. Il est question ici de considérer l'expérience vécue du danseur à l'étude en lien avec la situation où le phénomène se déploie, de l'arrière-scène à la scène. C'est une relation dont chaque dimension est accessible par l'intention considérée comme essence de la conscience ouverte à ce qui n'est pas la conscience elle-même. Donc, nous devons aller au-delà de ce que représente l'expérience du danseur comme telle et prendre en considération dans quelle ouverture d'esprit il oriente et canalise sa pensée pour mieux comprendre l'essence du passage nécessaire à la présentation de l'œuvre. La phénoménologie cherche à comprendre comment le sujet et le monde indépendant de lui se lient l'un à l'autre sans rien ajouter ou retrancher au phénomène. Un phénomène signifie toujours ce qui est donné ou ce qui se présente par lui-même pour être compris dans sa relation avec la conscience dont l'intentionnalité est toujours dirigée vers un objet qui la transcende (Ibid). Enfin, Giorgi rappelle : « Même quand l'objet est éprouvé comme « réel », ce fait est « mis entre parenthèse » et l'analyse porte sur son statut de phénomène. » (p. 345-346)

Le danseur en coulisses passe d'un monde à l'autre, de l'arrière-scène à la scène. Suivant l'idée de Giorgi, nous pouvons nous demander par quelle intention consciente le danseur transcende-t-il le monde pour se lier au monde à venir, au monde de la scène ?

La vision philosophique de l'approche phénoménologique est importante pour comprendre ses fondements méthodologiques. La méthode respecte l'esprit des recherches de ce type à des fins scientifiques. Avant d'en aborder la facette scientifique, nous allons intégrer à la recherche qualitative phénoménologique l'aspect ethnographique, plus précisément : d'auto-ethnographie.

2.3 UNE VISION AUTO-ETHNOGRAPHIQUE

L'ethnographie fait référence, dit François Laplantine (2010), à l'observation directe de situations sociales particulières à partir d'une relation humaine. C'est la familiarité avec des groupes que l'on cherche à connaître en partageant leur existence. Une familiarité avec une culture différente de notre origine s'acquiert peu à peu au fil des mois, voire des années, avec une attitude d'imprégnation et d'apprentissage. Ici, nous avons l'avantage que l'auteur de la thèse a vécu l'expérience du passage pendant plus de 15 ans. Laplantine précise, « l'ethnographe est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie. » (p. 22) Cela suppose, dit Marcel Mauss (dans Laplantine) : « l'intégration de l'observateur dans le champ même de l'observation. » (p. 23) Nous pensons plus précisément au désir de connaître comment le danseur réalise le passage. Pour le chercheur, le désir de comprendre suppose d'abord une activité visuelle puis une activité d'éveil qui mobilise la sensibilité de l'ethnologue.

L'ethnographie signifie l'écriture des cultures. Ce processus complexe relève de la transformation du regard en langage dans le rapport du visible et du dicible (p. 10). La description ethnographique ou faire voir avec des mots rend compte de la manière la plus minutieuse de la spécificité de la situation. Pour Laplantine, cela demande au chercheur d'avoir la capacité d'établir des relations entre la vision, le regard, la mémoire, l'image et l'imagination, le sens, la forme et le langage (p. 11). L'auteur prétend que le processus de transformation du regard en langage relève essentiellement de l'expérience de la découverte sensorielle de *l'altérité* (p. 15). L'expérience, fondée sur l'éveil du regard lié à l'ethnographe sur le terrain consiste à la fois à étonner et à rendre plus familier ce qui paraissait originellement étrange et étranger. Le sentiment d'étrangeté dans l'acte expérientiel du passage sur le terrain interpelle.

Laplantine explique que la recherche sur le terrain est complexe et qu'elle va au-delà de simplement voir dont le sens signifie toujours « *ce qui est devant* » (p. 17). Notre recherche sur le terrain implique aussi le fait de regarder. La perception ethnographique n'est pas uniquement de recevoir des images ou de capter ce qui est de l'ordre de l'immédiateté de la vue ou bien de la connaissance de l'intuition. Elle relève plutôt d'une vision.

L'acte de voir, sur le plan ethnographique est étroitement lié aux termes *revoir* et *prévoir*. Laplantine rajoute : « la connaissance n'est souvent rien d'autre dans ces conditions qu'une reconnaissance de ce que l'on savait déjà. » (p. 14) L'acte de regarder apporte une perspective à la fois différente et complexe. Le mot *regarder* selon notre auteur (p. 18) a été forgé au Moyen Âge et il a conservé son sens jusqu'à nos jours. Regarder signifie : garder, prendre garde à, prendre soin de, manifester de l'égard à, prêter attention, considération, veiller. Le regard ethnographique nécessite une attitude de dérive provisoire, « une attention flottante » (Ibid) c'est-à-dire d'être à la fois attentif et inattentif pour se « laisser approcher par l'inattendu et l'imprévisible. » (Ibid) Il est intéressant d'observer combien cette manière de voir le phénomène, dans une attitude d'attention flottante, est semblable à l'écoute flottante et bienveillante en psychodynamique analytique lorsque le psychologue est face à son patient. Tout autant, l'attitude du regard ou de l'écoute est utilisée dans le but de susciter un état de disponibilité et de se laisser approcher par l'inattendu et l'imprévu du monde expérientiel du phénomène.

À l'opposé de ce qui saute aux yeux, la dimension ethnographique est en quelque sorte la capacité de bien regarder, de tout regarder, en distinguant et en discernant le visible dans lequel existent le phénomène et le monde où il se situe. Aussi, la description ethnographique ne se limite pas à l'observation rétinienne d'un regard parfaitement contrôlé, éduqué, fixé et dont l'objet scruté est comme un « vautour avec sa proie » (Ibid).

Pour Laplantine, ce regard mobilise la sensibilité et la totalité de l'intelligence du chercheur. Mieux encore, l'ethnographie suscite sa sensualité : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher du chercheur et elle s'attarde sur les différentes sensations, rencontrées sur le terrain, qu'elle doit minutieusement détailler. (p. 19) Nous n'avons qu'à penser aux variations cardiaques durant le passage, au sentiment de doute qui surgit en arrière-scène lorsque notre protagoniste vit le trac et a l'impression d'être dans le néant lorsqu'il est dans la noirceur et le silence derrière le pendillon de la coulisse. Ces différents facteurs sont des présences non visibles qui supportent pourtant les indices de réalité, essentiels à la compréhension des faits humains.

Toujours sur le plan ethnographique, l'acte de voir/regarder, à travers l'expérience de l'altérité, va au-delà de la perception visuelle. Il implique le corps du chercheur. Maurice Merleau-Ponty appelle cet acte : le *regard charnel*. (p. 21) La visibilité (optique, olfactive, tactile, gustative et auditive) est une forme première de la connaissance. En clair, en lien avec l'art de la danse, Merleau-Ponty dit que la visibilité du phénomène permet au danseur de paraître sous nos yeux en train de faire la traversée d'un monde à l'autre et il nous touche au même moment où nous touchons du regard ce que nous percevons.

Le regard de l'ethnologue engage le corps entier et il s'effectue à travers et à partir du corps. Dans cet esprit, la visibilité du phénomène nous touche au moment même où le chercheur le touche et dans ce sens *devant, derrière, dedans et dehors* ne s'opposent plus. (p. 20) L'idéal visé est le passage des regards croisés aux regards partagés. C'est ce qu'exprime Merleau-Ponty lorsqu'il dit « Je suis voyant-visible ». (p. 23) Une telle attitude fait référence à une forme de réciprocité. Elle signifie aussi exercer une rupture avec les sciences dites naturelles : « ...avec une conception asymétrique de la science fondée sur la captation d'informations par un observateur absolu qui

surplomberait la réalité étudiée, mais n'en ferait pas partie. » (Ibid) Laplantine rajoute qu'il n'existe pas d'ethnographie sans confiance et sans échange.

L'ethnographie est une forme de description du phénomène. Elle réfère à la théorie d'une description jamais neutre et elle suppose une théorie de la connaissance et du langage. Ici, nous pensons à l'importance de comprendre le langage lié au monde spécifique du danseur. Laplantine ajoute que tout regard posé sur un phénomène est déjà une mise en forme. (p. 91) La signification du phénomène n'est pas immanente, donnée, déjà là, antérieure et extérieure à la question de recherche. Sa signification est dans l'acte de celui qui pose la question du sens de ce qu'il observe. Cette discipline relève des sciences de l'esprit et vise davantage à comprendre qu'à rationaliser de façon explicative.

Quant à la rationalité compréhensive ou herméneutique, elle est en liaison avec le réel dans un rapport de signification et d'interprétation. Dilthey (dans Laplantine) ajoute, « l'on ne peut comprendre ce que l'on décrit que dans un processus de ré-historicisation. » (p. 12) C'est pourquoi il sera important et nécessaire d'établir la parturition du danseur. C'est comprendre ce qui a contribué à l'apparition de la réalité du danseur telle que nous la voyons aujourd'hui, en coulisses, dans le but d'établir une meilleure compréhension du travail du protagoniste appelé à entrer en scène. Nous verrons cet aspect dans les chapitres suivants. Nous allons tenter de comprendre ce qui l'habite et ce qui lui a été transmis pour faire de lui ce qu'il est devenu.

L'herméneutique liée à la notion historique démontre que la réinscription des sciences de l'Homme dans un horizon épistémologique n'est plus celui des sciences de la nature. Comprendre, dit Laplantine, c'est saisir les processus à l'œuvre selon la vision et l'énonciation dans une totalité signifiante du sujet, ouverte à plusieurs lectures possibles. (p. 102) Les lectures de nature ethnographique sur le sujet de recherche s'élaboreront à partir d'une description phénoménologique. Prenant l'idée de Husserl,

Laplantine mentionne que les descriptions passeront par un « retour aux choses elles-mêmes ». (p. 100) Rappelons que ce retour aux « choses » est en rapport avec la saisie globale du phénomène et en lien avec le sens de la compréhension d'une totalité signifiante. Cette dernière ne relève donc pas du détail, d'une partie ou d'un élément du phénomène. C'est pour cette raison que même si le cœur du passage à l'étude se situe en coulisses, nous tenons compte de l'avant (arrière-scène) et de l'après (scène) et que nous établissons des liens avec nos auteurs émérites en considérant le contexte historique et culturel du vécu de l'artiste.

Le préfixe *auto* a été ajouté au terme ethnographique, car comme nous l'avons compris c'est l'expérience même de l'auteur de la thèse qui est mise en jeu. Désormais, lorsque le *je* sera employé au cours de l'étude, il fera référence à l'expérience vécue du danseur, auteur de cette étude.

En résumé, la description ethnographique, dit Laplantine consiste dans l'acceptation inconditionnée de la réalité telle qu'elle apparaît (p. 83). Par contre, nous l'avons vu précédemment, nous devons effectuer un déplacement radical du visible vers l'invisible et modifier notre perception de l'espace-temps. L'auteur explique qu'il existe une forme de pensée qui « se situe davantage du côté du temps que de l'espace et de l'écoute que du regard. » (p. 84) caractérisée par l'interrogation du chercheur sur ce qu'il perçoit. Dans l'étude qui nous concerne, l'avantage majeur de l'auto-ethnographie est qu'elle est constitutive d'un sujet qui raconte son histoire et nous ne sommes pas tenus de voir/croire sur parole pour comprendre la signification d'une expérience qui a du sens.

2.4 LE CADRE THÉORIQUE

Le cadre théorique de cette thèse se rapporte principalement à la *théoria* de Van Gennep et de Gadamer. Essentiellement, elle considère deux aspects cruciaux dans la

démarche de notre étude, qui seront élaborés ultérieurement : le rite linéaire et séquentiel du passage (préliminaire-arrière-scène / liminaire-coulisse / postliminaire-scène) et les transformations qui apparaissent aux cours du rite de passage (métamorphose / transmutation). Selon nous, ces auteurs ont une importance inestimable car fondamentalement ils rejoignent l'idée de toute recherche qualitative d'approche phénoménologique, inspirée par de Saint-Exupéry (1946), que : « L'essentiel est invisible pour les yeux. » (p. 76)

Notre recherche adhère pleinement à cette vision. Sans la reconnaissance de la notion d'une *présence* qui supporte les indices de réalité, comme le mentionne Giorgi un peu plus haut, il ne serait pas possible d'élaborer des réflexions sur le phénomène à l'étude. De plus, cette *présence* est liée à la dimension temporelle qui prend un nouveau sens dans le cadre de la recherche; elle devient atemporelle c'est-à-dire que l'œuvre d'art créée par l'artiste est en-dehors du temps par rapport à sa portée herméneutique. En somme, le facteur temps n'a plus la même signification lors de la création chorégraphique sur scène.

Sur le plan clinique, lors d'un traitement psychothérapeutique, grâce aux réminiscences et à la remémoration, l'émergence de souvenirs ramène le passé au temps présent. La réapparition de traces mnésiques amène le patient à vivre des émotions dans le moment présent, dans l'actuel. Ce sont des états de charges émotives vécues ou qui auraient dû être vécues telles qu'elles ont été ressenties il y a des années. C'est justement grâce à la dimension d'atemporalité de la mémoire que les processus psychiques rendent possibles le retour à certaines situations qui relèvent du passé. C'est précisément ce que l'auteur de la thèse a vécu lors de la remémoration du passage qu'il a expérimenté il y a environ une vingtaine d'années. Nous le verrons, tout l'aspect psychosomatique dû à la régression de la remémoration (se rappeler à soi) du passage a affecté l'auteur comme si l'actualisation du souvenir de l'expérience vécue du passage s'était passée la veille, ou mieux dans l'instant présent. Comme si passé et présent s'actualisaient grâce aux processus intrapsychiques de la

pensée. Grâce à l'atemporalité de la pensée, il a été possible d'établir un pont entre l'ici-maintenant et l'ici-ailleurs. Sans cette faculté particulière de la pensée, notre recherche aurait été impensable.

Le but et l'orientation de la recherche requièrent des approches mixtes. Elles privilégient une recherche de type qualitatif, une méthode phénoménologique et ethnographique avec des données auto-ethnographiques et elle aura pour cadre théorique les concepts ritueliques de Van Gennep et de transformations de Gadamer.

Grâce aux données auto-ethnographiques, nous comprenons mieux l'avantage du chercheur d'être sur un terrain connu où la recherche se situe. Grâce à la notion d'atemporalité propre à la pensée nous avons été capables d'effectuer un retour à l'expérience vécue du passage et de l'actualiser.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'ethnographie ne tient pas compte de l'intuition. Par contre, la phénoménologie vient combler une telle lacune, car elle considère l'intuition comme une forme de connaissance. Dans notre étude, la connaissance intuitive se fonde principalement sur :

- Les nombreuses années d'expérience vécues par le chercheur sur le terrain,
- Les auteurs émérites choisis en fonction de leurs apports théoriques en lien avec la question de recherche,
- Le vécu personnel de l'auteur.

Il est important de mentionner que nous n'avons pas la prétention d'être ethnographe. L'expérience du terrain ne nous rend pas ethnographe. Dans ce cas-ci, j'étais un artiste. Les données ethnographiques vont s'amalgamer à l'approche phénoménologique privilégiée. Ainsi, nous allons nous inspirer de la richesse de la vision auto-ethnographique et des concepts de Van Gennep et de Gadamer pour mieux circonscrire notre problématique toujours en lien avec la question de recherche. Nous allons nous servir des lumières de l'ethnographie, de l'anthropologie

et de l'herméneutique pour nos analyses. Par la suite, l'interprétation de nos données s'élaborera dans le respect des différentes étapes de la méthode phénoménologique scientifique des sciences humaines.

2.5 LE TRAVAIL D'ANALYSE

Le travail d'analyse cherche à donner un sens, Paillé et Mucchielli (2005) le confirment : « ... [c']est fondamentalement un travail de l'esprit qui cherche à comprendre. » (p. 25) Même si nous pouvons y retrouver des opérations de classification, de regroupement ou des enchaînements de procédés, les opérations logico-pratiques ne présentent le plus souvent qu'une fonction préparatoire. Pour Giorgi (1997, p. 344), l'analyse phénoménologique exige souvent que la signification phénoménale soit liée à la signification objective de l'objet. Ceci s'exerce en vue d'avoir accès à une plus grande clarté, toujours dans le but de saisir la signification de l'objet tel qu'il se donne ou est ressenti. Les étapes de la méthode phénoménologique scientifique en sciences humaines s'établissent ainsi (p. 353-358) :

- 1) la collecte de données : la description du passage.
- 2) la lecture des données : l'approche globale du danseur des parties du passage (arrière-scène, les coulisses et la scène).
- 3) la division des données en unités : la discrimination des unités de significations liées au passage.
- 4) l'organisation et l'énonciation des données brutes dans le langage de la discipline : l'intuition, l'imaginaire et la *théoria* de nos auteurs désignés sont considérés dans une perspective psychologique.
- 5) la synthèse et le résumé des résultats à des fins de communication à la communauté scientifique : la reprise des unités de significations transformées et reformulées en termes psychodynamiques en vue d'établir la structure essentielle du passage.

1) La collecte de données

Les données proviennent de la description de l'expérience vécue du danseur et du passage franchi de l'arrière-scène à la scène. Il se situe à l'intérieur d'une trajectoire réalisée entre la loge et la scène théâtrale. La description exprimera une trajectoire d'un point de vue concret et détaillé. Le trajet implique l'expérience vécue, son discours interne et les actes posés par le danseur tout le long de son parcours de la façon la plus fidèle possible.

2) La lecture des données

On considérera une approche globale du phénomène à partir de l'ensemble des données avant de commencer l'analyse. Le sens global permettra de regarder la façon dont les parties sont agencées.

3) La division des données en unités

À cette étape de la recherche, la discrimination va s'opérer jusqu'à ce que l'on parvienne à une description du tout. Nous allons peu à peu discriminer les sens d'unités tirées des significations propres à l'expérience vécue. Les unités se nomment en recherche phénoménologique scientifique des *unités de signification*. Il s'agit d'un terme purement descriptif. Elles indiquent la présence d'une certaine signification contenue dans l'unité isolée. Les unités de significations doivent être appropriées et pertinentes pour la recherche et elles permettent de préciser les étapes suivantes.

Sur le plan opératoire, les unités de significations se constituent au fur et à mesure de l'apparition du phénomène à l'étude et là où le chercheur perçoit un changement de sens. Ainsi, le chercheur repère les unités de signification et constitue une série d'unités de sens.

Dans le cadre phénoménologique, notre attitude sera relativement ouverte à toute signification imprévisible issue du phénomène. Au terme de cette étape, c'est ici qu'entre en jeu la notion d'intuition. Afin de conserver une certaine distance avec le phénomène, le chercheur abandonne toute sensibilité professionnelle et toute spontanéité afin de saisir par intuition les significations pertinentes. Aussi, en conformité avec l'approche phénoménologique nous respecterons la description du phénomène dans la perspective de notre discipline : la psychologie.

4) L'organisation et l'énonciation des données brutes

À cette phase du processus, le rôle-clé de la méthode de variation libre et imaginaire intervient avec la mise en œuvre d'intuitions essentielles en conformité avec notre discipline. Il s'agit, en dépit des apparences et une fois les unités de significations constituées de les examiner et de les explorer. Ainsi, s'opère une transformation en langage psychologique. La description s'amorce de nouveau en vue de rendre plus explicite la valeur de chaque unité.

5) La synthèse et le résumé des résultats

Consécutivement, nous reprenons les unités de signification transformées et reformulées en termes psychodynamiques. Nous réitérons le même processus en vue de décider quelles unités sont essentielles à la compréhension du phénomène. Encore une fois, la variation libre et imaginaire prend son importance afin de nous permettre de décrire la structure essentielle de l'expérience concrètement vécue. Dans la perspective phénoménologique scientifique, la relation des unités de signification échafaudée en structure démontre les essences du phénomène en fonction des unes par rapport aux autres. De telles structures ne sont pas une fin en soi, mais elles indiquent plutôt une tendance en concordance avec les points de convergence du phénomène étudié.

Phénoménologiquement, nous allons au-delà du monde vécu du sujet d'étude. Par quoi s'exprime le danseur et ce qu'il formule à travers le prisme de son vécu artistique sera examiné et décrit à nouveau d'une façon rigoureuse selon la perspective psychologique. L'étape subséquente est principalement nécessaire à des fins de communication pour la communauté scientifique.

Ajoutons aussi que la phénoménologie n'ignore pas les faits mais les considère comme des exemples de signification ou d'essences à clarifier. Les significations accèdent au statut d'essences par le procédé de variations libres et imaginaires. Sur le plan scientifique, nous emploierons la réduction phénoménologique psychologique pour passer des faits au sens et du sens à une signification essentielle. Les significations exprimées par les faits sont considérées comme l'expression des résultats. Selon la théorie husserlienne sur le sens, les actes conscients établissent et confèrent des significations et ils deviennent réalité lorsque les présences (essences) saisies de façon intuitive collent aux significations.

Nous disons qu'en phénoménologie, les significations sont valides lorsque les données, pleines et intuitives concordent exactement avec l'acte qui détermine la signification. La façon de faire est tout à fait désignée si nous considérons qu'en danse l'expression du sens prime sur la parole. L'ouvrage ultime d'une analyse phénoménologique scientifique est cette structure essentielle en rapport avec les diverses manifestations d'une identité fondamentale.

2.6 LA STRATÉGIE DE RECHERCHE

Elle comprend un tour d'horizon et un survol autour du giron du passage. Nous allons nous instruire sur ce qui distingue l'avant de l'après à partir du moment où le danseur se place en coulisses. Pour ce faire, quelques auteurs de mérite apportent leur

lumière grâce à différents concepts et théories en lien avec l'étude. Grâce au processus analogique, comme l'énoncent Paillé & Mucchielli (2005, p. 25), nous espérons établir des rapports de liens théoriques entre le vécu du danseur en tant qu'artiste des arts de la scène et les différents auteurs ciblés pour notre étude. L'analogie réfère à la ressemblance, à la similitude et à la familiarité. La pensée analogique, disent Paillé & Mucchielli, « est une forme d'intuition ». (p. 63) Il s'agit de voir s'il est possible de transférer, d'amalgamer et de transposer les différents concepts et théories de nos auteurs désignés, avancés lors de l'élaboration de la recherche en relation avec l'expérience vécue du danseur en coulisses. Nous voulons comprendre la dynamique psychique du danseur à l'aune du passage à l'étude de l'arrière-scène à la scène.

Ici, la démarche méthodologique se fonde sur ce que Paillé & Mucchielli nomment « le modèle de la recherche des analogies formelles de situations. » (p. 66) Il s'établit « à partir de plusieurs descriptions phénoménologiques de situations et essayant de repérer des éléments situationnels. » (Ibid) Du point de vue des acteurs ils forment une seule « formation situationnelle ». Grâce à des agencements semblables et à la synthétisation, il est possible « d'atteindre un seul sens global vécu par les acteurs en situation. » (Ibid) L'acteur choisi, dans le cadre de la thèse, est le danseur combiné aux concepts pertinents des ouvrages théoriques que nous avons sélectionnés.

Notre travail, selon la vision de Paillé & Mucchielli, est une mise en relation des entités conceptuelles d'une recherche. Mettre en relation, c'est postuler, isoler ou approfondir un lien et parfois le lien est, soit « un élément du discours de l'acteur », soit « il origine d'un essai de sens du chercheur », soit « un référent théorique d'emprunt » et il n'est pas rare que « ces trois niveaux se rejoignent, au plus grand bonheur de l'analyste ». Par contre, Paillé & Mucchielli nous mettent en garde contre un lien trop évident qui « doit toujours être tenu pour suspect et soumis à l'analyse » (p. 182) :

Dans la recherche en sciences humaines et sociales, le lien doit toujours faire l'objet d'un examen. Examiner un lien, c'est poser la question du sens de la rencontre ainsi scellée. (Ibid)

Bref, nous allons établir une triangulation à partir de la genèse du danseur professionnel avec des rapports de liens théoriques entre le danseur au sens ontologique, l'expérience vécue du passage à l'étude et la *théoria* des différents auteurs. Cela sera élaboré dans le but de comprendre ce qui permet à notre protagoniste d'effectuer le passage.

2.6.1 Les étapes de la recherche

La démarche a été menée de la façon suivante, dans cet ordre :

- Répertorier les écrits;
- Analyser sommairement leur contenu;
- Repérer des auteurs liés à la question de recherche;
- Élaborer la genèse de ce qu'est un danseur de ballet;
- Décrire le quotidien du danseur;
- Décrire le passage de façon auto-ethnographique;
- Élaborer sur l'apport des différents auteurs retenus au regard du phénomène décrit;
- Analyser le passage de façon phénoménologique;
- Conceptualiser le passage;
- Conclure.

À partir de l'apport de nos différents auteurs va s'amorcer le réel travail de recherche par rapport au passage. À partir d'eux et des rapports de liens avec le passage nous allons amorcer le repérage des unités de signification et procéder à la réduction phénoménologique jusqu'à ce que la conceptualisation du passage prenne forme. Notre façon de faire demande des allers-retours, un va-et-vient constant entre la

description du phénomène et les différentes théories pertinentes et cohérentes de l'étude. Elles permettront de faire sens, de comprendre comment le danseur peut faire la traversée entre deux mondes à la fois distincts et complémentaires.

2.7 LES CONTRAINTES DE L'ÉTUDE

La première étape réalisée avant d'entamer quoi que ce soit fût de m'auto-analyser afin de comprendre mes réticences, pour ne pas dire mes résistances, à considérer ma propre expérience vécue du passage. Alors a commencé un long processus de questionnement : pourquoi ne veux-je pas parler de moi? Qu'est-ce que je peux bien dire à propos de ma propre expérience? N'y a-t-il pas au fond de ce refus des motifs que je n'ose m'avouer? Un processus quasi obsessionnel a duré des semaines, voire des mois. Un jour, un auteur est venu éclairer et apaiser mes craintes face à ma propre résistance à tenir compte de mon expérience personnelle du passage à l'étude. Grâce à Viktor Frankl qui a développé une théorie sur la présence d'un Dieu inconscient en chacun de nous, j'ai eu le courage d'aller jusqu'au bout de ma démarche afin de mieux me comprendre.

Une autre contrainte de la recherche est liée au fait que le passage à l'étude provient de l'expérience même du vécu de l'auteur de la thèse. Donc, le souci de l'écart entre la subjectivité et l'objectivité, qui est propre à la recherche qualitative, est rigoureusement observé tout au long de la recherche et est mis au profit de sa pertinence.

La recherche est à la fois en marge d'un monde apparent, tangible, raisonnable et habitable et à la frontière d'un monde invisible empreint de mystère, de magie et d'irrationnel. Paradoxalement, le protagoniste doit vivre la traversée de deux lieux spatio-temporels différents, mais il la vit de manière réelle. Bref, la phénoménologie

du passage que nous cherchons à mettre en lumière semble être à la limite du réel par rapport à la symbolique du seuil et à l'imaginaire d'un monde invisible. De surcroît, la cohérence et les rapports de liens possibles deviennent un défi et révèlent une complexité propre à une perspective qui se veut herméneutique.

Nous avons rencontré une autre difficulté au début de notre démarche de recherche de type phénoménologique. Certes, notre question de recherche porte sur le passage mais par où commencer notre exploration? Puisque nous sommes dans le domaine de la psychologie, j'ai décidé d'approcher l'objet comme s'il venait à ma rencontre en psychothérapie. Ainsi, semblable à un patient, nous partons, à travers la genèse de ce qu'est un danseur de ballet et de la connaissance de son quotidien, à la recherche de son passé, de son histoire de vie et de ce qui l'habite. Nous tenterons de dresser un portrait du protagoniste. Donc, nous entamons notre investigation à partir du modèle psychothérapeutique avec la méthode psychodynamique analytique. Ce qu'il y a de fascinant, c'est qu'à travers la genèse et le quotidien du danseur de ballet, nous avons découvert certains processus dynamiques psychiques propres à la réalisation du passage qui sont présents mais de manière latente. Ces processus semblent cachés et dilués autant en ce qui concerne l'histoire personnelle du sujet que durant son travail au quotidien et ce à son insu.

Enfin, le propre de l'artiste danseur professionnel est de se manifester par la gestuelle corporelle. Par sa chair le danseur s'exprime, non par la parole. De ce fait, ce fut une épreuve de taille pour l'auteur de la thèse de danser avec les mots après plusieurs années de mutisme.

CHAPITRE III

LA GENÈSE DE L'ORGANISATION DE LA GESTUELLE DU DANSEUR DE BALLET

3.1 LA GENÈSE DE L'ORGANISATION DE LA GESTUELLE DU DANSEUR DE BALLET

Avant d'exposer l'aspect phénoménologique du passage, nous allons chercher à connaître qui est le danseur placé en position d'attente au seuil de la scène, en coulisses. Nous allons extraire de l'histoire de la danse les caractéristiques susceptibles d'éclairer les modalités essentielles à l'exercice de la compréhension du passage à l'étude. Afin de découvrir les différents facteurs à l'origine de l'élaboration des pratiques de danse théâtrale, nous allons établir la genèse de l'artiste danseur pour mieux comprendre sa venue au monde. Nous allons à la découverte de l'origine de l'agir de notre protagoniste. Ceci est en vue de connaître les fondements de son histoire et quel héritage il porte en coulisses. Nous ne ferons pas un historique de la danse comme telle, ni même du ballet. Nous avancerons plutôt à la découverte des différents éléments constitutifs de la naissance du ballet, comprendre de quoi le danseur s'est nourri, qu'elles ont été ses inspirations et comment l'évolution esthétique a exigé des ajustements de ses pratiques au cours des siècles. Pour compléter la genèse, nous allons inclure une description des modalités de son apprentissage de la technique spécifique du ballet. En clair, nous voulons comprendre ce qui habite l'artiste en tant qu'être au monde au service de l'art de la danse au moment où il franchit le seuil.

De tout temps, les hommes ont dansé, mais la danse est devenue un art à partir du moment où ils ont commencé à agencer et ordonner le mouvement dans une gestuelle structurée et organisée pour être vue. Avant d'aborder l'organisation du mouvement artistique, nous allons faire une courte incursion au Moyen Âge. Ceci, permettra de nous rendre compte du délabrement et de la pauvreté d'une gestuelle. Il s'agit d'une gestuelle ayant perdue sa signification liée à une forme de spiritualité léguée par les époques précédentes. Aussi, comment les gestes dansants rudimentaires s'organisaient-ils dans un cheminement continu vers l'art ?

3.1.1 L'organisation du mouvement

Au Moyen Âge, entre le XI^e et le XIII^e inclusivement, plusieurs phénomènes ont contribué à la création du ballet. À l'époque, dit Bourcier (1978), les danses populaires se résument à l'exécution de la *chorea* et du *tripudium*. La *chorea* était appelée communément la *carole* : la ronde. Une forme de ronde, fermée ou ouverte, était souvent pratiquée et exécutée en se tenant par les mains ou les avant-bras. Quant au *tripudium*, c'était une danse à trois temps où les exécutants ne se touchaient pas. Les premières traces du *tripudium* remontent à la période romaine alors qu'il était exécuté par les Étrusques. Le *tripudium* était une danse guerrière dans laquelle les participants scandaient, en chantant, une mesure à trois temps, tout en frappant leur bouclier de leur lance. Au Moyen Âge jusqu'au XIII^e siècle inclus, le *tripudium* « est attesté dans les répertoires musicaux liturgiques, comme les recueils de *conduites* de Notre-Dame de Paris. » (p. 54) Bourcier rajoute : la *carole* et le *tripudium* « étaient les danses de n'importe qui : il suffisait de marquer un rythme simple ou obstiné. » (p. 55)

Au Moyen Âge, les danses populaires, dit Bourcier, se résument « en des mouvements non asservis à des règles » (p. 57), les sentiments qui y sont exprimés sont confus et bruts. Les rites que l'on cherche à entretenir perdent leur sens originel,

relié au départ à la liturgie, au culte, au sacré. La danse populaire persiste avec la ronde, la carole et leurs dérivés comme les danses en files de toute nature qui découlent de formes primitives liées à la terre. À l'époque, les danses n'ont que des formes générales, rien de spécifique, on les regroupe sous les noms de farandole ou de ronde. Les farandoles sont en fait des danses en lignes et des rondes en cercle exécutées de différentes manières. Les formes générales de danse ne s'appliquent « jamais à une forme particulière » (Ibid). Prudhommeau (1986) dit : « Il semble que pendant fort longtemps, les danses n'ont pas eu de dénomination propre. » (p. 213) Ce sont des danses d'ensemble où les participants cherchent à confirmer leur appartenance à une communauté et dont les pas marchés, glissés, courus ou sautés s'exécutent sur des *tempi* dont la cadence est libre. Les danses sont composées de sautilllements et les pieds frappent le sol lors de danses en lignes ou en rondes.

3.1.1.1 Les paysans et la danse angulaire

Les paysans vivent en groupe, dit Prudhommeau (1986), et ils exécutent des danses collectives. « Ils dansent ce que leurs pères ont dansé et que leurs enfants danseront. » (p. 170) Au Moyen Âge, dans chaque village, les habitants avaient leur propre façon de danser lors de moments spécifiques durant toute l'année (naissance, mariage, mortalité, temps des moissons et des récoltes, les solstices d'été et d'hiver, Noël, Pâques). Généralement, les villageois voyageaient rarement, travaillaient sur leurs terres et élevaient leur bétail toute l'année. « Les paysans ne bougent pas : les danses non plus. » (p. 171) Chaque région, « chaque village a sa forme personnelle [...] Chacun pense que sa forme est la meilleure » (Ibid) et l'étranger doit faire comme eux. Si un paysan d'un village voisin est en visite, il doit danser à la manière des hôtes qui l'accueillent. Bref, il n'existe pas le désir d'apprendre de nouvelles formes de danse chez les paysans et l'invité doit s'adapter aux formes dansantes de ses hôtes. Prudhommeau ajoute :

Ils ne souffrent nullement de cette absence de créativité qui nous paraît impensable. Il n'y a pour eux aucune monotonie à danser toujours la même chose. Ils sont un peu comme ces petits enfants qui réclament toujours le même conte pour s'endormir et refusent catégoriquement que leur mère remplace Blanche-neige par Cendrillon pour changer un peu. (Ibid)

Les danses paysannes du Moyen Âge sont marquées par le fait qu'elles sont des danses traditionnelles avec des origines lointaines. Leur sens est souvent vidé de sa signification tout en conservant sa forme extérieure. Prudhommeau note qu'il y a un mouvement de « régression des danses rituelles et le considérable développement des danses de divertissements. » (p. 175) La danse se développe à l'occasion de certaines fêtes, de réjouissances populaires, et l'on associe de plus en plus l'idée de danse à l'idée du plaisir. De fait, peu à peu on trouve qu'il devient indécent de danser à un enterrement. La coutume des siècles précédents démontrait que la vie est semblable à une carole que conduit la mort. Bourcier (1978) dit : « ... la carole cesse souvent d'être une manifestation de fête pour devenir « danse macabre » (de l'arabe *makhbar* : cimetière). » (p. 60) Par contre, les fêtes religieuses demeurent un excellent prétexte de manifester sa joie en dansant.

Les danses paysannes sont traditionnelles au sens où elles ont été composées de pas qui résultent d'une longue évolution. Comme c'est la règle chez les primitifs, son esthétisme est *angulaire*. Par exemple, les pieds sont fléchis et le danseur frappe le sol avec les pieds plats et les temps forts de la danse sont martelés et marquent la terre. L'ensemble des différents pas et des sautilllements sont lourds, les sauts sont peu élevés. Il va de soi qu'avec des sabots aux pieds, souplesse et légèreté sont inexistantes. Hommes et femmes dansent à des moments spécifiques durant l'année, certaines danses sont réservées parfois aux hommes et d'autres aux femmes, mais jamais homme et femme ne dansent ensemble.

3.1.1.2 Les nobles et la danse linéaire

Au XI^e et surtout au XII^e siècle, un phénomène remarquable et unique apparaît ne devant rien à la tradition, nous apprend Prudhommeau (1986, p. 178) : des danses de divertissement sont créées de toutes pièces. Elles sont pratiquées par les seigneurs dans leurs châteaux.

À l'origine, les nobles ne dansent pas. Ils n'ont pas la préoccupation de travailler la terre, donc ne conservent pas de pensées en relation avec la magie de la terre. À cette époque, avec l'unification du royaume, les raisons de se battre diminuent et les seigneurs s'ennuient au sein des murs de leurs châteaux : « Les seigneurs sont moins rudes, plus raffinés et recherchent des plaisirs et occupations mieux adaptés à la mode nouvelle. » (Ibid) Bref, au-delà des jeux, ils ont réinventé la danse, les danses nobles ou de cour « pour se remuer un peu et trouver un divertissement plus collectif [...] Il s'agit uniquement de *danses de divertissement*. » (p. 178-179) Par contre, dit Prudhommeau, « un principe absolu les guide : ils ne veulent pas faire ce que font les paysans. » En somme, « les danses des nobles et celles des paysans, n'ayant aucun point commun. » (p. 168) Un fait unique vient bouleverser la structure sociale : « l'amour courtois » (p. 179).

La gente féminine prend place aux côtés des seigneurs. Elle est la raison d'être des actions du chevalier. En somme, elle est partout sauf au combat. Le phénomène que nous voyons apparaître, à travers la transformation des différentes formes de danses pratiquées par les nobles est la formation de danses en couple. Des danses où hommes et femmes évoluent, se séparent et se retrouvent, avec même des échanges de partenaires durant la danse.

Contrairement aux danses paysannes, les danses de cour se transmettent à travers les domaines seigneuriaux. « Les seigneurs se visitaient l'un l'autre et chacun montrait aux autres les danses qu'il connaissait. Ils ne considéraient pas tel ou tel type de danse comme leur propriété exclusive. » (p. 179)

Par opposition aux danses paysannes, de forme angulaires, la danse noble est *d'esthétique linéaire*. La danse, créée de toutes pièces, est en conformité avec la notion de la linéarité de son époque. Elle concorde avec les critères esthétiques architecturaux et fait référence à la recherche de la ligne souple, longue, des courbes qui s'étirent, s'assouplissent et font de longues lignes sinueuses. Contrairement aux paysans dont le temps fort est marqué au sol, le temps fort des danses nobles est marqué par l'élégance. Il est empreint de dignité. Le sommet de leurs trajectoires gestuelles se tourne vers le haut, le ciel. Déjà, une distinction symbolique apparaît entre la danse populaire attachée à la terre et la danse noble, dissociée des liens terrestres par une gestuelle qui tend vers l'élévation du corps initié par la volition de l'âme vers les cieux.

Toujours au XII^e siècle, parmi la noblesse française, les raffinés inventent la *danse mesurée*. La danse mesurée est « [...] un mode de danser à « structure variable », la danse « mesurée » où le corps suivait les indications d'une mesure musicale changeante [...] » (Bourcier, 1978, p. 55) qui lui sert de support. Les danses mesurées sont celles des classes culturellement développées. En ordonnant ainsi le mouvement, nous assistons à la naissance d'une quête de la beauté formelle où une grande diversité de formes se crée. Cela amène Bourcier à établir le postulat suivant : « ... la danse est un bon indicateur du niveau de civilisation. » (p. 56) Dans un cadre musical et de poésie, les danses mesurées vont se transformer en des exercices pratiques où la beauté des formes est avant tout requise. Désormais, des connaissances et des règles simples viennent régir les mouvements du corps et deviennent nécessaires au danseur.

Ainsi, peu à peu, de la danse de cour naît la danse mesurée et une séparation s'effectue d'avec la danse populaire.

En France, toujours au Moyen Âge, Prudhommeau (1989) constate qu'un autre phénomène intéressant est observé par rapport à la séparation entre les danses paysannes et les danses de cour :

Dans le domaine de la Danse, les deux catégories s'interpénètrent et chacune emprunte à l'autre ce qu'elle avait développé davantage : les seigneurs prennent leur chorégraphie de pas dans les danses traditionnelles paysannes. Les paysans enrichissent leur chorégraphie de lignes avec les évolutions variées des danses seigneuriales et forment des couples. L'ensemble va vers une certaine unification. (p. 10).

En réalité, ce n'est qu'à la fin du Moyen Âge, où « certaines danses nobles s'inspirent de danses paysannes, tandis qu'on peut voir des paysans qui copient les seigneurs. » (Prudhommeau, 1986, p. 214) Elle ajoute : « Il ne reste probablement rien au XV^e siècle de ce qui s'est fait au XII^e. » (p. 221) Certains pas et certaines formes de danses paysannes ont été repris par les nobles et ceux-ci les ont transformés. Par la suite, de nouvelles danses créées par la noblesse ont été imitées par les paysans dans leurs nouvelles formes. Au fond, dit Prudhommeau : « ... les danses des nobles et celles des paysans, n'ayant aucun point commun. » (p. 168) Le phénomène s'enchevêtre avec la période où les nobles identifient et attribuent des noms aux différents pas de danse. La dénomination des pas et figures constitutives des danses sera un travail préparatoire à l'élaboration du ballet.

3.1.2 Le baptême de la danse

Comme beaucoup de formes primitives et populaires les danses s'exécutent sans la nécessité de les baptiser, de leur attribuer un nom : « La plupart des danses ne sont

nommées qu'au moment où elles deviennent danses de cour, le plus souvent au XVI^e siècle. Il semble que les danses paysannes n'avaient pas de nom. » (p. 217)

De fait, il est difficile de savoir si telle ou telle danse est d'origine noble ou paysanne. Il est probable, selon Prudhommeau, que lorsque les noms des danses ont été appliqués à des formes préexistantes, cela ne signifiait pas que ces danses soient nées à la même époque comme la *gaillarde*, la *volte*, la *bourrée* et la *gavotte*. Mais encore, dit Prudhommeau, le *branle*, le *tordion*, la *courante*, la *pavane* et l'*allemande* par exemple sont des noms attribués sans avoir nécessairement de rapport avec ce qu'étaient ces formes de danse auparavant. En somme, comme nous l'avons vu chez les paysans, les formes de danses n'ont pas de stabilité au sens d'uniformité. Elles se pratiquent dans un enchaînement de pas à peu près fixe (p. 214), car il y a toujours des variantes possibles qui, appuyées sur un rythme déterminé, permettent d'utiliser plusieurs mélodies comme support musical.

La transformation de certains pas de danses paysannes par les seigneurs va créer de nouvelles formes dansantes plus précises, plus claires et amener une division au sein des danses nobles : les danses de divertissement, le bal et les danses de spectacles, le ballet.

À la fin du Moyen Âge, même si l'on ne les nommait pas, il y avait déjà plus de pas et les danses n'étaient pas analysées ni décomposées. Les danses « faisaient un tout que l'on ne songeait pas à dissocier. » (p. 222) À la fin de cette période, on éprouve le désir d'agencer, d'organiser, de définir et de codifier. On voit apparaître des noms de pas et des noms de danses. Selon Prudhommeau, il ne faut pas s'en étonner, car à cette époque, en France, au XII^e siècle, « [elle] est parfois appelée « la première Renaissance » moment où la langue française s'est affirmée, complètement détachée du latin. » (p. 213) L'élaboration des danses seigneuriales devient plus importante au

sens où les marches, les pas simples et doubles, entrecoupés d'arrêts forment des figures compliquées.

La *danse mesurée* est le début d'une recherche parallèle entre équilibre et le raffinement de la gestuelle en harmonie avec une rythmique musicale qui marque la danse. Une telle recherche va, de plus en plus, au cours de sa progression, en compliquer son apprentissage. De ce fait, la danse noble se divise en deux courants : la danse qui relève du divertissement et celle qui s'organise peu à peu en spectacle.

3.1.3 Le danseur : un corps connaissant

Comme nous l'avons observé précédemment, c'est dans le cadre précis de la musique et de la rhétorique mythique et poétique que les *raffinés* - des personnes instruites et éduquées issues de classes culturellement développées (les classes dominantes) - réinventent la danse mesurée. Ainsi naît la *danse savante*. Il est intéressant de noter que les danses mesurées deviendront des exercices pratiques de danse où la beauté des formes est avant tout requise. La danse savante va repousser les frontières du connu pour entamer un processus de recherche. En somme, la danse savante va faire en sorte d'accroître la polyvalence et la variété des mouvements corporels toujours en lien avec la beauté et la perfection du geste.

Au XV^e siècle en Italie, un regroupement curial de personnes dans l'entourage du prince va inventer la danse *savante* à partir de la danse mesurée. Pour une première fois à partir de la danse mesurée, à structure variable, conjointement avec l'accord des *tempi* musicaux et de la rhétorique poétique va s'organiser une diversité de mouvements. La diversité de mouvements demeure en lien avec la recherche d'une beauté formelle du corps. Elle vient ordonner et aménager la gestuelle. Ainsi, les raffinés vont d'abord inventer des poses et des formes corporelles dans l'espace. Par la suite, ils vont créer des pas et des enchaînements de pas pour aller d'une position à

une autre en se déplaçant dans l'espace au son du rythme des mesures musicales. Ainsi, l'organisation de la danse va créer un phénomène toujours important de nos jours : le *phrasé*.

Dorénavant, un minimum de connaissances, même élémentaires, une éducation de l'oreille en fonction de la rythmique et de la mélodie musicale et des règles précises viennent régir les mouvements du corps. Ces règles seront exigées de plus en plus du danseur et elles vont grandement se diversifier au fil du temps. L'ampleur des connaissances à acquérir va au-delà du simple fait de danser. Dès lors, n'est plus danseur qui veut.

3.1.4 Le contexte sociopolitique

Il est important de tenir compte des contextes sociaux, politiques et culturels de deux grands pays : la France et l'Italie. Ils permettent de comprendre comment la danse en tant qu'art a réussi à se développer. L'art de la danse a été engendré dans un temps de paix relative en Europe.

Au XIV^e et au XV^e siècle, la quasi-stagnation de l'évolution culturelle frappe la France sur les plans social et politique. La guerre de Cent Ans débute en 1337 pour s'achever en 1453. S'en suivent des guerres de religion sous le règne de Catherine de Médicis, la guerre des princes, sous le règne de Marie de Médicis et les frondes sous Anne d'Autriche. Pendant la même période, l'Italie vit une certaine forme de sérénité et de paix sociale. Elle vit sa Première Renaissance : le Quattrocento. Pour comprendre l'évolution de la danse en France au XVI^e siècle, nous devons nous référer d'abord à celle du Quattrocento.

C'est seulement à la fin du XV^e siècle au moment où le royaume de France devient le plus riche et le plus peuplé d'Europe que l'influence indéniable de l'Italie se fait sentir dans le domaine des arts. Jamais, dit Bourcier (1978) les échanges entre les deux pays ne furent si nombreux et importants : « En réalité, pendant la Renaissance, les œuvres se sont succédées, les hommes échangés entre la France et l'Italie, à tel point que la culture chorégraphique a pu paraître commune. » (p. 80) En somme, la Renaissance française dans le domaine de la pensée et des arts passe par la Renaissance italienne.

À partir du règne de François 1^{er}, à la fin XV^e et au début du XVI^e siècle en France, émerge, pour la première fois, une organisation curiale composée de courtisans. Ceux-ci avaient la responsabilité de se battre avec panache en recherchant le raffinement du comportement et en élaborant un art de vivre avec élégance. Pour une nouvelle société, dit Bourcier, « ... la danse, dont le matériau a été amélioré par l'Italie, sera un exercice passionné. » (p. 71) À partir de ce moment, les humains en temps de paix, élèvent et améliorent grandement leur existence. En temps de paix la danse en tant qu'art va se développer.

3.1.5 L'entrée de la danse : de la cour du roi au ballet de cour

La momerie est un nouveau genre de danse. Son apparition va déterminer, à mesure qu'elle se développe, la future forme du ballet-théâtre. En somme, la momerie est une sorte de carole burlesque dans laquelle les participants sont déguisés et masqués (p. 61). L'étymologie de momerie provient de *momer*, se déguiser et de *momon*, masque. Son doublet en italien est *mascherata* : la mascarade. Accompagnée d'un grand faste, la momerie est utilisée comme attraction, lors de banquets royaux et devient un spectacle. Les *momons* faisaient leurs entrées lors des *entremets* entre les différents services du repas. Les momons dansaient la *morisque* ou *moresque* et vont, essentiellement, déterminer la future forme du ballet-théâtre. Par exemple, les

participants commencent par courir de tous les côtés en poussant d'horribles hurlements de loup, puis ils se mettent à danser. La danse est scandée de frappaements de pieds et des chapelets de clochettes sont accrochés aux chevilles des danseurs. En somme, c'est avec des éléments dansants de la mascarade que des momons font leurs apparitions entre les différents mets servis lors de banquets festifs. La danse n'est toujours pas sur scène.

La momerie-spectacle (danseurs, chanteurs, bateleurs, musiciens, chars, effets de machines) apparaît au XIV^e siècle, mais dès le XV^e siècle, dit Bourcier, elle est déjà installée dans les cours princières et elle inclut déjà des éléments que l'on retrouve cent ans plus tard dans le ballet de cour. Par contre, il manque la diversité dans les danses et aussi l'essentiel, « l'âme du spectacle : l'action dramatique coordonnée. » (p. 63)

Au Moyen Âge, la fête est d'abord le festin, selon Prudhommeau (1989). La momerie fait son entrée au Palais royal lors des moments festifs, lorsque se tiennent des banquets. Alors apparaît un phénomène particulier dans lequel le plaisir visuel prend une place de plus en plus importante. Le plaisir de l'œil, à travers les plaisirs de la table, passe par les entremets/spectacles. De plus en plus, avec le temps : « À la Renaissance, les divertissements raffinés relèguent la nourriture au second plan et pourront même s'en affranchir totalement. Leur aspect spectaculaire conduira à la naissance du ballet. » (p. 10)

3.1.6 Les danses de cour

Les ballets de cour furent d'abord des bals organisés autour d'une action dramatique dont la principale thématique relevait de la mythologie. Par la suite, viennent l'inspiration romanesque et les tragédies lyriques inspirées souvent d'un vieux fond nationaliste instauré par l'Arioste (Ludovico Ariosto, poète italien de la Renaissance,

1474-1533) les contes de Roland. À noter qu'à travers les ballets de cour, on présente souvent des personnages royaux. Les danses sont conçues pour des seigneurs, gentilshommes, hommes et femmes que l'on dit bien nés. Pour danser, à l'époque, les hommes portent des pourpoints rigides, des capes dont ils doivent rouler les pans et les passer dans la ceinture pour être moins gênés dans leurs mouvements. Parfois, ils portent leur épée et couvre-chef encombrant qu'ils doivent tenir à la main.

Quant aux femmes, elles portent des robes longues jusqu'à terre dont les tissus somptueux sont lourds. Elles sont aussi souvent affublées de chapeaux, de bijoux et de pierres précieuses qui alourdissent leur silhouette. Bref, tous ces accoutrements restreignent et limitent la gestuelle des danseurs.

L'organisation ou la mise sur pied des entrées ou aires de danse est importante à la cour. Des ouvertures sont prévues dans la direction où se déroule l'action. Elles sont installées dans la salle de bal ou dans un espace réservé au spectacle à l'intérieur du château ou à l'extérieur à un emplacement dans les jardins, les bâtiments et les jeux d'eau¹⁴. Les espaces réservés aux exécutants sont en fait les ancêtres des coulisses théâtrales. Les aires de spectacle sont réservées à des thèmes spécifiques ou traditionnels comme l'entrée de furies, de démons, de vents ou de combattants qui transposent des joutes sur scène. La danse est présentée dans une suite successive d'entrées en scène et elle est exécutée de façon libre, improvisée et recourt souvent à la mimique et à l'acrobatie.

¹⁴ Ici fût inventée une des notions importantes concernant les règles qui régissent les conventions de la scène. À l'époque, il y avait souvent une confusion lorsque l'on demandait à l'artiste de sortir de scène à droite ou à gauche. Où peut bien se trouver la bonne sortie lorsque vous êtes face ou dos aux spectateurs? Pour remédier à l'imbroglio, les termes cour et jardin ont été choisis. Au moment de ce choix, il y avait bel et bien un jardin et une cour de chaque côté de la scène situés à l'extérieur du château. Depuis, il existe un moyen simple pour les artistes afin de distinguer la droite de la gauche. L'artiste sur scène se place face au public et il n'a qu'à ouvrir les bras en croix en commençant avec le bras droit suivi du gauche en mentionnant Jésus-Christ. L'initiale J représente le côté jardin/droit et le C représente cour/gauche.

À la même période s'opère un déplacement important du rang qu'occupent des participants dans le ballet de cour. Les exécutants, aussi compositeurs de pas sont tous des courtisans souvent de haut rang et à qui viennent s'intégrer, peu à peu, des baladins de métier. On laisse à ces derniers les parties dites les moins nobles qui sont fort exigeantes par rapport aux divertissements et aux attractions spectaculaires, comme l'acrobatie, la jonglerie, le funambulisme dans lesquels s'insèrent des compositions de danse. Vers 1635, fait remarquer Bourcier (1978) les rôles sur scène des baladins et des courtisans figurent à égalité. Par la suite, « à partir de 1670, les amateurs seront éliminés de la scène. » (p. 76) Une distinction s'établit entre les capacités et les qualités physiques pour la danse des amateurs de cour et celle des baladins. À ces derniers sont réservées les compositions plus ou moins difficiles. Parfois, ils expriment des mouvements brusques ou qui demandent une force physique particulière.

Désormais, il ne s'agit plus d'être bien né pour être danseur. Il ne s'agit plus de se pavaner, de montrer sa richesse et son opulence sur scène pour se faire remarquer des autres. La scène n'est plus une occasion ou plutôt un prétexte pour se mettre en valeur ou se faire admirer et se distinguer à la cour du roi. En quelques mots, on ne peut plus se présenter sur scène dans un but de nourrir ses *intérêts personnels* et *utilitaires*. La scène devient réservée aux personnes pourvues d'un réel talent dans la pratique d'un art en gestation.

En somme, le spectateur éprouve du plaisir à regarder l'artiste expressif doté d'une gestuelle raffinée et organisée. L'accessibilité à la scène s'ouvre à ceux qui montrent une réelle présence et offrent au spectateur un talent artistique authentique. Nous constatons aussi qu'au-delà du talent, les capacités intellectuelles et physiques particulières doivent répondre aux exigences d'une technique dont la complexité augmente au fil du temps.

3.1.7 L'origine du professionnalisme

Avant d'aborder comme telle l'émergence du professionnalisme en danse, nous devons faire un retour en Italie du XIV^e et du XV^e siècle. Comme nous l'avons vu, commence à se constituer une société curiale autour du prince au temps du Quattrocento. Autour de lui se rassemble un compagnonnage dont le partage pour le goût de la *virtu* s'accroît et où la rigidité de l'étiquette n'est pas encore présente. Le compagnonnage désire plus le goût de la *virtu* que la chevalerie à la française. La vertu signifie un culte de l'individu et son exaltation vers un penchant raffiné pour l'élégance autant intellectuelle qu'artistique et un style de vie à la recherche du joyeux, de l'exquis et du bienheureux. Nous sommes à la naissance du *cortegiano* : le courtisan dont l'ouvrage de *Baldassare Castiglione* détermine le modèle de ce nouveau style de vie. Bourcier (1978) ajoute en ce qui concerne l'ouvrage de *Castiglione* : « Ce fût un livre important pour la diffusion de l'esprit curial en France : François 1^{er} l'appelait son bréviaire. » (p. 66)

La danse de cour va marquer une nouvelle étape. Au Quattrocento, la danse mesurée devient danse savante. Cela implique non seulement la connaissance de la mesure, mais aussi du pas. Le mouvement corporel et la musique cherchent à être en harmonie et au diapason l'un de l'autre :

Pour la première fois aussi, le professionnalisme apparaît avec des danseurs de métier et des maîtres à danser. Le fait est d'importance : jusqu'ici la danse était une expression corporelle de forme relativement libre; désormais, on prend conscience des possibilités d'expression esthétique du corps humain et de l'utilité de règles pour les exploiter. En outre, le professionnalisme ne peut aller que dans le sens d'une élévation du niveau technique. (Ibid)

La France est allée chercher et a conservé de l'Italie les éléments essentiels qui vont constituer la base de ce que nous appellerons le ballet. Pour Bourcier, le moment marquant à l'origine de la fusion entre la France et l'Italie et qui de surcroît va fixer

l'archétype du ballet de cour est le *Ballet comique de la reine* en octobre 1581. L'auteur est Italien, Baltazar de Beaujoyeux (un Piémontais venu en France : *Baldassarino da Belgioso*) et l'on pouvait penser que le ballet était une importation italienne. Cela était vrai de la technique seulement et pendant un siècle, le ballet de cour va exploiter cette formule mise au point en 1581.

Même si les Italiens ont été les premiers à codifier certains pas de danse de manière sommaire, la France, en concevant une codification des différents pas fondamentaux à la pratique de la danse va établir une technique propre à l'apprentissage du ballet et faire en sorte que la danse rayonne à travers le monde. Il faudra à peine une trentaine d'années après la mort de Louis XIII, père du Roi-Soleil vers la seconde moitié du XVII^e siècle pour que les amateurs soient éliminés et laissent place aux professionnels. Cela coïncide avec la disparition du ballet de cour (p. 102-103). En somme, les Français ont peu à peu établi les critères et les principes fondamentaux à la pratique d'une danse professionnelle. Ainsi, la France deviendra progressivement le modèle de référence pour les pays d'Europe.

En ce qui concerne la pratique de la danse, les premiers balbutiements du professionnalisme vont au-delà de l'aspect corporel d'un corps qui se meut dans l'espace. Ils sont liés à la fois à la musicalité du danseur et à la prise de conscience des multiples possibilités de l'expression corporelle, en lien avec le respect de l'esthétisme du genre et la nécessité d'établir des règles. Pour le danseur, la recherche de pas et d'enchaînements de pas qu'il crée et mémorise lui permet de transposer les positions et les différents mouvements esthétiques en règle. Cela demande au danseur d'améliorer de plus en plus ses connaissances et de pratiquer la danse au quotidien.

3.1.8 L'évolution de la technique

Le ballet, tel que nous le connaissons aujourd'hui a pris naissance à la cour de Louis XIV où le roi avait réuni les trois arts de la scène : la musique (Jean-Baptiste Lully, né Giovanni Battista Lulli), la comédie (Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière) et la danse (le Roi lui-même, *Louis-Dieudonné* surnommé à sa naissance le fils miraculé et par la suite *le Roi-Soleil* ou *Louis le Grand*, accompagné de différents maîtres à danser). Pour comprendre l'évolution de la technique en danse, nous devons faire un détour par l'Italie au XV^e siècle.

Dans la première moitié du XV^e siècle en Italie, des maîtres à danser font leur apparition, d'où la distinction entre la danse mesurée et la danse savante. Bourcier (p. 67-68) a retracé le premier traité de danse qu'il trouve à la Bibliothèque de Paris. Un manuscrit de Domenico da Piacenza (nommé aussi Dominico da Ferrara), premier maître à danser à l'époque du Quattrocento, s'intitule : *De arte saltendi et choreas ducendi* (l'Art de danser et de mener des danses). Par la suite, deux de ses élèves ont laissé des manuscrits sur la danse. Guglielmo Ebreo (nommé aussi Giovanni Ambrogio da Pesaro) avec *De practica seu arte tripudii* (Pratique ou l'art de la danse), toujours à la Bibliothèque de Paris. Quant au manuscrit d'Antonio Cornazzano avec le *Libro del arte de danzare* (Livre de l'art de danser) à la Bibliothèque du Vatican, son ouvrage est plus intellectuel. Il systématise les pas et il établit des règles de placements. L'intérêt des manuscrits est de nous faire découvrir « l'amorce d'une virtuosité technique. » (p. 68)

Au tout début du XVII^e siècle, toujours en Italie, nous sommes à l'épanouissement du Cinquecento, la Renaissance italienne. La pratique de la technique en danse devient encore plus exigeante. Le traité du danseur et maître à danser Cedare Negri en fait foi. Le traité (Milan, 1602), *la Gracia d'amore* fût réédité en 1604 sous le nouveau titre *Nuove Invenzione di lalli*. Il comporte des dizaines de règles techniques et des

descriptions chorégraphiques avec des tablatures. D'ailleurs, il est remarquable de constater que Negri aborde pour la première fois l'un des éléments essentiels au ballet. Il préconise les *pieds in fuore*, le début de ce que nous appelons « l'en-dehors » (p. 69) notion que nous aborderons ultérieurement. Parmi les nouveaux termes attribués à la danse, nous retrouvons le *trando* : la demi-pointe (Ibid). Prudhommeau (1989, p. 40) dit que c'est la première fois qu'apparaissent des notions de pédagogie et une forme d'organisation d'exercices de la pratique en danse. Par exemple, Negri indique qu'un pas peut servir à en préparer un autre. De plus, il explique que, pour se préparer à faire un saut comme la cabriole, le danseur peut s'appuyer à l'aide des mains sur quelque chose qui soit commode : un meuble ou l'accoudoir d'une chaise suffisamment solide pour s'appuyer dessus ou bien le dossier d'une chaise. Ce « quelque chose » deviendra un des éléments indispensables à l'apprentissage du ballet, la barre.

Selon Prudhommeau, un autre fait intéressant à observer chez Negri est la description de pas compliqués et rapides à terre où il ajoute des sauts de tous genres comme « de la batterie de choc (nos cabrioles) ou à croisements (nos entrechats), et des tours sur un pied, pirouettes variées. Pour Negri ils peuvent être exécutés avec 1, 2 ou 3 tours, « autant qu'on peut ». On trouve même des doubles tours en l'air¹⁵ ! (Ibid) On retrouve aussi la notion d'épaulement, c'est-à-dire de faire une légère rotation du haut du corps à partir des épaules. Un tel niveau technique exige un apprentissage sérieux. Curieusement, les pas et enchaînements de pas complexes vont disparaître et nous ne retrouverons plus cette complexité dans l'organisation de la technique pendant plus d'un siècle. Prudhommeau mentionne : « On ne fera plus de double tour en l'air ni de pirouettes multiples au XVII^e siècle. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour les retrouver. Tout cela est probablement dû au problème posé par les costumes. » (p.43)

¹⁵ Negri explique que le danseur peut exécuter des tours : il fait référence au danseur qui tourne sur lui-même sur une jambe d'appui. Pour le tour en l'air, il fait référence à celui que nous retrouvons de nos jours : le danseur tourne sur lui-même dans les airs sans aucun point d'appui au sol.

En résumé, au XV^e siècle en Italie, les pas commencent à s'organiser, à s'élaborer et à se complexifier avec la danse savante. Nous découvrons l'amorce d'une virtuosité technique. Au XVI^e siècle, sous l'action de l'esprit de la Renaissance, nous assistons à la gestation de l'art de la danse et au XVII^e siècle la technique évolue considérablement. De la simplicité de quelques pas constitutifs d'une danse, nous passons à une multitude de pas qui forment des combinaisons de pas et de positions de plus en plus variées. Désormais, exercices, pédagogie, rigueur, règles, exigences et vocabulaire spécifique permettent d'entrevoir l'établissement d'une technique propre à la danse. Celle-ci est transmise par l'influence des Italiens aux Français, avant que ces derniers ne deviennent les maîtres d'œuvre à travers toute l'Europe par la voie de maîtres à danser. À l'époque, l'évolution de la technique de la danse fut surtout le fait d'un homme de génie, Pierre Beauchamp. Au-delà de la construction des assises techniques sur laquelle l'art de la danse va s'ériger, en arrière-fond une tradition se profile.

3.1.9 La naissance du ballet académique

Sous le règne de Louis XIV, Pierre Beauchamp est nommé maître à danser du roi en 1650 et par la suite compositeur des ballets de sa Majesté. Son titre « ... justifie son travail pour tous les ballets de cour à partir de 1655 et pour toutes les comédies-ballets de Molière » (Bourcier, p. 113) et fait dire à Bourcier que Beauchamp était l'homme indispensable en matière de danse. Il a joué un rôle crucial dans l'élaboration et la codification de positions et des pas de danse qui ont défini l'essentiel de la technique du ballet. Selon Bourcier, « L'évolution de la danse, fut le fait surtout d'un homme, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps. » (Ibid) Il est parvenu à encoder les cinq positions de base.

Il le fit dans l'idée de « donner un arrangement nécessaire à cet art » (Ibid) et le système qu'il a mené à maturation « était entièrement élaboré en 1674. » (p. 115) Les positions font référence aux pieds¹⁶ dont l'appui sur le sol s'exerce d'une manière spécifique. La nature de ces positions fondamentales vient du fait que, « La jambe et le pied doivent présenter leur face interne au spectateur, c'est-à-dire que la jambe doit faire une rotation de 90° vers l'extérieur, par rapport à la normale. » (Guillot & Prudhommeau, 1969, p. 15) C'est l'une des raisons majeures qui explique que l'art de la danse nécessite un entraînement constant pendant de nombreuses années.

Le système élaboré par le maître à danser de génie tend vers le même esprit que celui de l'art de louis-quatorzième, c'est-à-dire vers la primauté de la beauté des formes et leurs conformités au regard des normes esthétiques du ballet. La tendance, dit Bourcier (1978, p. 111) est renforcée par le professionnalisme qui s'accélère surtout avec la création par le jeune roi, dès la première année de son pouvoir personnel en 1661 de *l'Académie royale de danse*. Désormais, tous les spectacles de danse devront être approuvés au préalable par les académiciens.

Développer une terminologie et créer une codification en lien avec la posture corporelle apporte de grands avantages. Cet enrichissement va tout bonnement faciliter et uniformiser l'enseignement du ballet. Au fil du temps, la technique gagne en rigueur et entamera un processus d'évolution constante. La danse professionnelle dit Bourcier (p. 149), va progresser vers plus d'ampleur et de brio permettant ainsi l'épanouissement de la virtuosité. De plus, la technique de danse fondée sur l'idéalisation du corps sera largement enseignée aux pays environnants de la France pour s'étendre à l'ensemble de l'Europe. Nous voici arrivés au cœur de l'élaboration

¹⁶ En ce qui a trait à la position et aux directions spatiales des ports de bras, des ports de tête, des jambes et du tronc, elles dépendent de la méthode employée. Il existe quatre méthodes de ballet de nos jours : Vaganova, Cecchetti, Bournonville (ces noms font références au nom de la personne qui a élaboré l'une des méthodes d'apprentissage particulière au ballet et reconnue internationalement) et la méthode Royal Academy of dancing of London (méthode créée par les Anglais pour les Anglais).

de la genèse de l'artiste danseur. Dans l'histoire de l'Homme, à ce moment-ci la danse en tant qu'art prend racine sur la scène théâtrale.

3.1.10 L'art de la danse : un acte universel

Au XVII^e siècle, Beauchamp établit une codification de la gestuelle corporelle. Il venait de réaliser le fondement d'un vocabulaire propre aux artistes danseurs. Depuis ce temps, la danse a un lexique commun et international.

À propos de la terminologie des pas de ballet, reprise par la suite généralement par les autres formes de danse artistique, nous devons savoir que, peu importe sur quel continent le danseur pose les pieds, le vocabulaire technique du ballet demeure le même. Dans une classe de danse en Chine, en Italie, en Angleterre, en Russie ou en Allemagne, un plié est toujours un plié, une arabesque, un grand jeté, une cabriole, un tour en l'air, un entrechat ou une pirouette sont toujours exprimés dans la langue de Molière.

L'art de la danse permet à tous d'entendre, de parler, d'échanger et de partager un lexique dans un même registre langagier. Grâce à l'art de la danse et à son vocabulaire commun, son apprentissage est grandement facilité, d'une part, et, d'autre part, le travail au quotidien s'effectue sur la base d'une compréhension pratique et conceptuelle d'un langage propre à tout un chacun.

3.1.11 Noverre : grand novateur

Selon Bourcier (1978), le XVIII^e siècle, qualifié de siècle des Lumières, « est un moment crucial pour la danse. » (p. 144) La genèse de l'art de la danse nous fait découvrir l'existence d'une personne qui viendra bouleverser les valeurs établies de la danse à l'époque. Il viendra modifier certains aspects de l'esthétisme de la danse en

lien avec l'authenticité dans l'expressivité du danseur sur la scène, d'une part, et, d'autre part, la mise en place de nouvelles valeurs liées à l'orientation du spectacle. Jean-Georges Noverre, reformera le monde de la danse « vers le réalisme des sujets et de la technique et vers l'expression de la sensibilité. » (Ibid)

Noverre peut être considéré comme le mouton noir de la danse à l'époque. Bourcier le qualifie de contestataire (p. 162). Pourtant, son influence a été suffisamment déterminante pour faire du ballet un genre artistique à part entière. En somme, selon Bourcier, Noverre rendit à la danse son autonomie (p. 107).

Sa réforme a chamboulé et transformé le monde de la danse d'une manière irréversible de nos jours, en ce début du XXI^e siècle. Ses changements ont été considérables. Noverre va créer ce que nous appelons le « ballet en action » (Ibid). La nouvelle forme de danse a pour fondement deux principes importants : le ballet doit avoir comme trame une action dramatique tout en éliminant toutes formes de divertissement qui brisent son dénouement; la danse doit partir de mouvements naturels, moins posés, et exprimer des sentiments authentiques en faisant disparaître la mimique au profit de la pantomime.

L'une des grandes réformes du monde de la danse établie par Noverre est d'avoir banni le masque. Le masque a toujours fait partie du paysage théâtral auparavant. Pour Noverre le visage est suffisant pour interpréter fidèlement tous les mouvements de la pantomime. Il rajoute :

J'ai eu le courage de les proscrire du théâtre... J'ai toujours regardé les masques de bois ou de cire comme une enveloppe épaisse et grossière qui étouffe les affections de l'âme et ne lui permet pas de manifester au-dehors les impressions qu'elle ressent... (p. 163)

En 1762, Noverre dit vouloir déclarer la guerre aux énormes perruques de l'Opéra. Son hostilité envers les postiches s'accompagne d'une révision importante des costumes :

L'oripeau brille de partout... plus un habit est garni de colifichets, de paillettes, de gaze et de réseau, et plus il a de mérite aux yeux de l'acteur et du spectateur sans goût. (Ibid)

Les plus vives attaques de Noverre portent sur la technique de la virtuosité sans signification, vide d'idées et d'expression :

Les danses figurées ne disent rien, qui ne présentent aucun sujet, qui ne portent aucun caractère, qui ne tracent point une intrigue suivie et raisonnée et qui tombent, pour ainsi parler, des nues, ne sont à mon sens... que de simples divertissements de danse... (p. 164)

Noverre s'en prend aussi à la hiérarchie de l'Opéra. La hiérarchie donnait le droit à certains danseurs de faire des entrées en scène selon leurs propres désirs en fonction de leurs capacités techniques. Les rôles étaient distribués en fonction des capacités physiques et techniques de chacun par rapport à la danse noble, demi-caractère ou caractère. La catégorisation était déterminée simplement en fonction de la morphologie du danseur et elle servait principalement à distinguer les danseurs burlesques, graves et romantiques. Il n'était pas rare à cette époque que les disputes d'emplois et de genre entre les danseurs aient pour conséquence de composer des entrées qui n'avaient aucune suite logique les unes par rapport aux autres. Noverre assistait à une incohérence autant sur les types de danses que dans le choix des costumes d'un goût et d'un genre qui s'opposaient. Bref, Noverre est venu ordonner la dispersion et l'embrouillement stylistiques et esthétiques qui ne faisaient qu'ajouter de la confusion lors des spectacles.

Au cœur de sa réforme, dit Bourcier, Noverre exige une culture générale autant en ce qui concerne la formation des danseurs que de leurs maîtres. « Il réclame une culture générale poussée avec une attitude particulière de la poésie, de l'histoire, de la peinture, de la géométrie ; il veut des connaissances solides en musiques et en anatomie. » (p. 165)

Pour Noverre, les danseurs doivent connaître leur corps. La responsabilité essentielle des maîtres à danser est de placer chaque élève dans le rôle qui lui est propre. À l'époque le maître à danser était aussi le compositeur des danses. De nos jours, le choix du rôle du danseur dans une chorégraphie relève de la responsabilité du chorégraphe et non du maître à danser. Nous reviendrons ultérieurement sur la responsabilité du danseur et de ceux qui gravitent autour de lui.

Dans sa réforme de la danse, Noverre définit son style. Il ne cherche pas à abolir les mouvements ordinaires des bras ni les pas difficiles et brillants, non plus les positions élégantes de la danse :

Je demande plus de variété et d'expression dans les mouvements de bras; je voudrais les voir parler avec plus d'énergie... Je veux encore que les pas soient placés avec autant d'esprit que d'art et qu'ils répondent à l'action et aux mouvements de l'âme du danseur... Quant aux positions, tout le monde sait qu'il y en a cinq... Je dirai simplement que ces positions sont bonnes à savoir et meilleures encore à oublier... Au reste, toutes celles où le corps est ferme et bien dessiné sont excellentes... Pour que notre art parvienne à ce degré de sublimité que je demande et que je lui souhaite, il est indispensablement nécessaire que les danseurs partagent leur temps et leurs études entre l'esprit et le corps. (p. 165-166)

Il est intéressant de constater à propos des cinq positions qui « sont bonnes à savoir et encore meilleures à oublier » comme le mentionne Noverre que ce fait demeure d'actualité de nos jours. Par analogie, tout comme il est demandé chez les psychodynamiciens, le danseur professionnel doit acquérir la maîtrise de son art pour

ensuite le mettre en veilleuse afin de s'en servir lors de sa pratique au moment opportun. Ultimement, le danger avec la technique est de rester claustré à l'intérieur de ses exigences. L'un des buts premiers du danseur professionnel est de parvenir à un niveau de maîtrise d'excellence suffisant au point où la technique n'est plus une préoccupation constante. Il s'agit d'atteindre le point où elle lui permet d'aller au-delà de ses exigences afin de jouir au maximum de ce pourquoi elle existe, c'est-à-dire danser en toute liberté d'action. Tout comme le mentionne Noverre, il s'agit de danser de manière moins statique et posée de sorte que le mouvement paraisse plus linéaire, fluide et naturel¹⁷. Il s'agit d'acquérir un niveau de technique suffisamment élevé pour qu'elle fasse partie intégrante de la gestuelle du danseur comme les réflexes du judoka deviennent une seconde nature; une seconde nature liée à la mémoire musculaire. C'est au prix de plusieurs années d'initiation à la technique propre à la danse que l'apprentissage va permettre au danseur d'acquérir la maîtrise, l'aisance et la liberté de mouvement nécessaires à la création d'une œuvre d'art chorégraphique.

Noverre préconise aussi sa règle d'or qui est à l'effet de suivre *la nature et la vérité* lors de composition de ballets. Il résume sa règle en mentionnant que tout sujet d'un ballet « doit avoir son exposition, son nœud et son dénouement. » (p. 166) Pour Noverre, un ballet doit être semblable à une peinture imprégnée de passions, de mœurs, d'usages, de cérémonies et de coutumes de tous les peuples de la terre. Noverre se plaint qu'il y a peu de « ballet raisonné. On danse pour danser... Ce n'est point avec les jambes que l'on peut peindre : tant que la tête des danseurs ne conduira leurs pieds... ils s'égareront toujours. » (Ibid) Enfin, Noverre apporte un autre

¹⁷ De nos jours, dans le milieu de la danse, un mouvement ou une pose angulaire représente une ligne qui comporte un angle qui vient *casser/briser* l'harmonie et la continuité de la gestuelle. La quête de la beauté, de la finesse et de la grâce est souvent liée à une gestuelle qui représente des lignes droites qui s'allongent vers l'infini. Les lignes sont dans le respect et la continuité des galbes et des courbes du corps humain. La gestuelle tend aussi à se servir de l'énergie du cercle (parfois centripète/parfois centrifuge) pour l'ouvrir sur une forme de *spiralité* ou la projeter au-delà des limites corporelles.

changement à l'art de la danse et pas le moindre. Dorénavant, l'art de la danse s'exprimera uniquement par la gestuelle. Noverre va abolir de la scène tout art oratoire ou forme rhétorique des spectacles de danse. Pour Noverre, le mouvement et la pantomime sont amplement suffisants pour exprimer toutes les gammes des affections de l'âme pour que le spectacle de danse soit porteur de sens en lui-même.

Les traces laissées par Noverre consistent en *la primauté de la pensée sur le corps* et le fait que l'agencement des mouvements dans la composition d'un ballet doit avoir une certaine organisation. La nouvelle structure vient influencer le travail du danseur dans la perspective de son art. Désormais, *l'intentionnalité du geste* est prise en considération. *Le danseur doit exprimer une émotion et des sentiments en lien avec une situation théâtrale, porteuse de sens*. Du point de vue psychologique, Noverre dit de manière significative que ce qui danse d'abord, ce qui se met en mouvement, n'est point le corps, mais l'esprit. Plus précisément, Noverre confirme l'anticipation de l'élan de la pensée qui précède celui du corps.

3.1.12 Objet représentatif par excellence du ballet : la pointe

Nous ne pouvons parler de la genèse du danseur de ballet sans aborder une acquisition majeure dont l'origine remonte à la première moitié du XIX^e siècle. Cette acquisition devenue avec le tutu l'emblème représentatif du ballet, est le chausson de pointe.

Il apparaît dans la mouvance d'une esthétique conforme au ballet qui se veut linéaire, non angulaire et aérienne. Ainsi, le pied monte sur la pointe des orteils et ne représente plus un angle droit par rapport à la jambe et au pied posé à plat sur le sol.

La tradition du ballet attribue les pointes à Marie Taglioni vers 1826 : « Il est fort possible que la tendance normale de la danse classique vers la pointe, ait provoqué sa découverte simultanément en plusieurs endroits. » (Guillot & Prudhommeau, p. 14) Quant à Bourcier (1978, p. 192), il mentionne que Taglioni était une jeune danseuse italienne engagée par l'Opéra de Paris. Elle a préfiguré le ballet romantique.

Le travail sur la pointe est propre aux danseuses et avec les années son apprentissage s'est beaucoup raffiné et amélioré. Le pourquoi de l'utilisation des pointes par les femmes exclusivement provient principalement de la différence morphologique entre la femme et l'homme. L'incompatibilité entre le travail sur pointes et la morphologie masculine est due à la forte densité osseuse et la masse musculaire de l'homme comparativement à celle de la femme. Elle est due aussi du point de vue morphologique à une différence du point de gravité : la carrure des épaules chez les hommes versus la largeur des hanches chez les femmes.

Un autre aspect important dont il faut tenir compte dans cette différenciation provient de la grande capacité de la danseuse sur pointes à faire des efforts physiques sur une longue période de temps. Nous remarquons, lors de l'entraînement des danseurs, une distinction nette révélée naturellement par le genre. Généralement, les danseurs mâles sautent plus haut; ils font plus de pirouettes au sol et font des tours en l'air plus aisément; les danseurs portent les danseuses mais pas l'inverse. Par contre, aucun homme ne peut rivaliser avec la résistance et l'endurance à l'effort physique à long terme des danseuses en ce qui a trait aux jeux de pieds (changements de pieds et petites batteries par exemple) et les élévations des jambes lors de longues variations.

On admet de nos jours qu'aucune danseuse ne devrait monter sur pointe avant l'âge de 12 ans, car la surface articulaire située à la tête des os, l'épiphyse, doit être formée. Il y a aussi une autre condition : la danseuse doit avoir intégré et assimilé un minimum de technique. Elle doit avoir acquis un contrôle minimal de l'en-dehors et

une force musculo-squelettique suffisante au niveau des attaches ligamentaires des pieds (tarses et métatarses) et des jambes (tête fémorale et genou).

3.1.13 Le XX^e siècle : celui de transformations majeures¹⁸

Le XX^e siècle sera marqué par des transformations majeures sur tous les plans de l'art de la danse : technique, stylistique et esthétique. La virtuosité et la complexité des mouvements n'auront jamais été si élevées et si diversifiées qu'auparavant. Le danseur du XX^e siècle est incomparable à son homologue des siècles précédents. Pour la compréhension de cette genèse de la danse au XX^e siècle, nous allons présenter les principaux protagonistes en ordre chronologique : Michel Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1889-1950), George Balanchine (1904-1983) et William Forsythe (1949-). Ils ont contribué à de telles transformations. Ils ont tous renouvelé les valeurs esthétiques liées au style et à l'élévation du niveau technique de la danse au cours du siècle. Tous ont été des danseurs professionnels de formation en danse classique avant d'être des chorégraphes de renommée internationale.

Fokine et Nijinsky, tous deux nés à la fin du XIX^e siècle ont marqué le début du XX^e siècle par leurs chorégraphies. Tous deux ont eu leur formation au ballet du Kirov au Théâtre Mariinsky en Russie avant de faire partie des Ballets russes de Diaghilev en France. Fokine a été le premier chorégraphe des Ballets russes. Il a repoussé les paradigmes traditionnels d'une chorégraphie qui respectait les critères de son époque. Il sort des sentiers battus et révises les normes rigides de la période des ballets de l'époque Romantique qui avaient émergées à la deuxième moitié du XIX^e siècle.

¹⁸ Section inspirée de Marie Beaulieu. (2010). DAN-1040 : Histoire de la danse au XX^e siècle. Notes de cours inédites. UQÀM.

La première de ses conceptions chorégraphiques fut le fait d'utiliser le corps de ballet différemment c'est-à-dire de préserver l'intégrité des personnages qui composent la chorégraphie. De plus, il met fin à la pantomime et aux enchaînements de pas techniques sans but. Dorénavant, les danseurs du corps de ballet ne serviront plus de décor ou de fresque mouvante. Chaque danseur du corps de ballet aura un rôle particulier à jouer dans la composition de l'œuvre à venir. Le corps de ballet est utilisé de façon plus expressive et participative. Désormais, la danse va exprimer une histoire cohérente en maintenant une forme d'unité vis-à-vis de sa finalité à travers toutes les composantes de l'œuvre.

Un deuxième facteur s'amalgame au premier et va constituer l'originalité des Ballets russes de Diaghilev, compagnie pour laquelle Fokine chorégraphie. Chacune des composantes du spectacle est conçue par des artistes dans leur domaine respectif. En d'autres mots, chaque élément constitutif de l'œuvre d'art chorégraphique devient une œuvre d'art en soi. Les décors et les costumes du scénographe Léon Bakst, de Pablo Picasso et de Jean Cocteau, par exemple, ont été de réelles créations et existent par elles-mêmes.

Quant à Nijinsky, il a été le danseur vedette des Ballets russes. Sa technique de saut était prodigieuse et son expressivité légendaire. Il a aussi élaboré des chorégraphies dans lesquelles il respectait l'esthétique liée à l'œuvre exprimée. *L'Après-midi d'un faune* (1912) va se laisser influencer par l'esthétique grecque et pour *Le Sacre du printemps* (1913), Nijinsky s'inspire des rites de sociétés primitives russes. La chorégraphie exige de répéter des sauts plusieurs fois avec les pieds tournés vers l'intérieur. Les danseurs doivent ajuster une gestuelle propre à la thématique de l'œuvre. Bref, le danseur ne peut plus se fier strictement à ce qu'il a appris dans ses classes de danse.

George Balanchine a été l'un des chorégraphes de la dernière période de la compagnie des Ballets russes. À travers sa fructueuse carrière, il devient le fondateur artistique et chorégraphe attitré de l'école de l'American Ballet et de la compagnie du même nom, en 1933, devenue le New York City Ballet en 1948. Il va surtout marquer les années 1950 à 1970 par des innovations chorégraphiques.

Il compose des mouvements qui impliquent une rare élévation des jambes, amplifiée par un déplacement du bassin, du jamais vu pour l'époque. Il porte une grande importance à la partition musicale et de ce fait, à la musicalité de ses danseurs. Il augmente la virtuosité rythmique des pas. Pour lui, il est essentiel que les spectateurs entendent la musique à travers la gestuelle des danseurs. En un mot, la musique doit être « vue » par la gestuelle du danseur qui s'exprime sur scène. Il exige aussi une grande extension des membres du corps. Par conséquent, il rehausse les limites de la formation technique pour que les danseurs puissent répondre à ses nouvelles aspirations chorégraphiques. Le bouleversement de l'esthétisme du ballet va influencer grandement le style et augmenter drastiquement les exigences techniques.

Bref, il pousse encore plus loin les limites gestuelles du corps humain. Depuis, les nouveaux critères d'excellence et de virtuosité demandés par Balanchine dans ses chorégraphies deviendront peu à peu la norme à laquelle les danseurs devront dorénavant répondre à travers le monde.

Enfin, Balanchine réduit le système hiérarchique de sa compagnie et donne une plus grande importance au corps de ballet. Sa créativité l'amène à composer des chorégraphies abstraites où la gestuelle prime et dans lesquelles les costumes et les décors sont minimalistes. Contrairement, à ce qu'il a connu à ses débuts avec les Ballets russes, où les costumes multicolores sont confectionnés avec grand soin, représentatifs de la situation théâtrale, Balanchine conceptualise ses costumes dans la simplicité. Ils sont souvent réduits à un collant et un maillot pour que l'on voie mieux

le travail du corps. Il en va de même avec le décor qu'il épure et simplifie au maximum pour laisser plus d'espace scénique à la danse.

Forsythe a marqué les années 1990-2010 par un style particulier. Il tire son intérêt par l'exploration et le côté expérimental tout en conservant et en utilisant les principes fondamentaux de la technique. Du côté esthétique et stylistique, Forsythe innove en créant des mouvements dont la vélocité joue dans des registres extrêmes. Il utilise des jeux de déplacement de poids, par rapport à l'axe central du corps. Cela le pousse à la limite du déséquilibre et à des isolations des segments du corps souvent incongrues. Aussi, il permet aux danseurs à prendre part au processus chorégraphique qui, dans les faits, relève d'une co-chorégraphie.

Au XX^e siècle les danseurs et chorégraphes vont mutuellement faire progresser de manière prodigieuse l'art de la danse. D'une part, le chorégraphe désire innover et aller au-delà du connu avec un danseur de plus en plus polyvalent et, d'autre part, l'artiste danseur désire élever à la fois sa virtuosité et son expressivité théâtrale pour répondre aux nouvelles exigences chorégraphiques et se réaliser artistiquement. Les exigences des chorégraphes, alliées aux qualités artistiques du danseur vont modifier et transformer l'œuvre d'art. Désormais, les standards de la technique et les critères d'excellence n'auront jamais été aussi élevés dans l'histoire de la danse professionnelle.

Le danseur prend de plus en plus conscience que le corps, comme matière première, a la possibilité d'accomplir une multitude infinie de gestes pour se mouvoir dans l'espace. Ce que nous demandons au danseur, autant en investissement psychique que physique est de plus en plus exigeant. Il ne suffit plus d'avoir du talent pour bouger. L'art de la danse demande au danseur d'acquérir de vastes connaissances qui vont au-delà du simple fait de se mouvoir. Elle exige des connaissances variées, un enrichissement à sa pratique.

3.1.14 Conclusion

Ainsi, si nous reprenons la trame historique, nous assistons à un *déplacement* de la notion de plaisir, lors de moments festifs, du corps à l'esprit. Des momons/baladins aux raffinés/courtisans, en passant des entremets de la cour du roi aux coulisses du théâtre, nous rejoignons le danseur de ballet dont l'art vient nourrir l'esprit des spectateurs.

À travers la genèse de l'artiste danseur et en suivant la distinction entre nourriture/corps et nourriture/esprit, nous voyons apparaître un *clivage*. Une scission s'installe entre la danse au service du divertissement, lors de bals ou des fêtes paysannes et la danse au service de l'art lors de spectacles. Tous deux ont un aspect festif. Au-delà de la dichotomie entre divertissement et art, la notion de plaisir est présente dans toutes les formes de danse. Toutes les personnes peuvent danser, mais seulement les initiés peuvent pratiquer l'art de la danse. La scène devient progressivement réservée aux professionnels. Elle n'est plus accessible qu'aux artistes. Ceux-ci offrent le fruit de leur labeur : un don de soi. Lié à ce rayonnement, s'instaure un phénomène unique dans l'histoire de l'humanité : la danse artistique porte en elle-même un vocabulaire international.

Nous constatons aussi, dès l'émergence de l'art de la danse qu'elle exige au-delà du savoir-faire, un savoir-être. Au-delà de l'agilité et du talent, elle demande aux danseurs de s'instruire à des connaissances diversifiées pour enrichir leur pratique, c'est-à-dire leur quête du beau, de la perfection et de la virtuosité. De plus, les initiés doivent se soumettre à des règles d'usage de plus en plus exigeantes en lien avec une technique qui s'améliore et progresse à travers ses transformations. Avec le temps et la maîtrise d'une technique de plus en plus complexe, apparaît le ballet. Il devient la référence de la danse idéale faite de beauté, d'élégance et de rigueur en conformité avec les règles.

À travers les époques, le corps se délie, les mouvements s'allongent, s'étirent et s'élèvent vers le haut et la trajectoire est plus céleste que terrestre. L'art de la danse prend naissance à travers son ordonnance, la danse mesurée se transpose en exercice pratique et la danse savante devient l'ancêtre des compositions chorégraphiques. Une quête du beau et de l'authenticité expressive du corps se lie à la naissance d'une tradition orale qui perdure jusqu'à nos jours.

À travers la genèse du danseur de ballet, nous voyons naître l'art de la danse. Nous comprenons mieux les exigences et la complexité de l'artiste danseur, dont la visée ultime est la création. Avec les siècles et la progression de la technique, la morphologie corporelle du danseur se métamorphose au regard de sa discipline. Elle s'allonge, s'affine et s'élève cherchant à se détacher de l'attraction du sol simultanément et conditionnellement au mouvement de son âme.

Au XX^e siècle, le danseur professionnel n'est plus comparable au danseur des siècles précédents. La complexité et la variété de mouvements n'ont jamais été aussi riches et vastes. Les danseurs et les chorégraphes vont faire progresser ensemble et de manière prodigieuse la pratique de la danse. Les standards de la technique et les critères d'excellence n'auront jamais été aussi élevés dans l'histoire de la danse professionnelle. Sur le plan psychologique, par rapport aux changements qu'apporte le XX^e siècle, nous pouvons ajouter que l'investissement psychique du danseur est proportionnel sinon plus élevé que son travail corporel. Nous constatons, en fonction de la somme des transformations qui touchent directement la pratique du danseur, que l'investissement psychique au quotidien devient imposant, porteur de sa tradition et de son évolution.

Au cours de sa pratique, le danseur professionnel doit faire preuve d'humilité, de réalisme, d'authenticité, de curiosité, de patience, de détermination, de discipline, d'attention à l'autre (maître de danse, chorégraphe, répétiteur et collègues) et à soi, d'écoute, d'observation, de mémorisation, de concentration et de conscience de ses limites corporelles à travers l'élan de sa quête de la perfection gestuelle. Voilà ce qui existe et habite le danseur quand il se place en coulissess.

The Spinozian body : "A body's structure is the composition of its relations. What a body can do corresponds to the nature and limits of its capacity to be affected"
(Deleuze 1968/1992, 218 in Noémie Solomon, 2011)

CHAPITRE IV

LE DANSEUR AU QUOTIDIEN

4.1 LE DANSEUR AU QUOTIDIEN

La journée de travail du danseur se résume à des activités plutôt routinières. En avant-midi, il suit sa classe de ballet et en après-midi, il répète les chorégraphies. Il sera important pour le lecteur de garder en mémoire tout au long du chapitre que nous allons faire la description de la quotidienneté du danseur professionnel dans sa forme traditionnelle, c'est-à-dire pour un danseur engagé sur une base régulière par une compagnie.

4.1.1 La classe de ballet

La classe de ballet, en studio, se divise en deux parties : les exercices à la barre et ceux du centre. Chaque classe de ballet exige du danseur une grande capacité d'écoute, d'attention, d'observation, de mémorisation et de concentration.

4.1.2 Le travail à la barre : l'éveil du corps à la danse

La barre, généralement en bois, est installée tout autour du studio. Souvent, d'autres barres amovibles sont placées au centre du studio, perpendiculaires aux miroirs, le temps d'exécuter les exercices prescrits par le maître de ballet.

La classe de ballet n'est pas le lieu où l'on réchauffe les muscles du corps, mais où l'on prépare le corps à danser. Habituellement, les danseurs professionnels arrivent environ une trentaine de minutes avant l'entraînement du matin pour préparer à la fois leur corps et leur esprit pour l'entraînement à venir. Une classe de ballet est toujours un moment très exigeant autant sur le plan mental que sur le plan physique. Chacun se prépare à sa classe de danse au jour le jour selon son état d'esprit et la condition physique du moment. La préparation, ou le *réchauffement musculaire*, amène une prédisposition psychique et physique chez le danseur. Le réchauffement avant une classe de danse se résume principalement à un temps de méditation et à de simples exercices d'étirement et d'assouplissement lents et en douceur.

Les exercices à la barre sont construits de manière progressive pour amener le corps à s'éveiller à la danse. Les exercices se résument à des pliés, des tendus, des dégagés, des ronds de jambe par terre et en l'air, des frappés, des batteries, des fondus, des adages, des grands battements, etc., jusqu'aux exercices d'étirements à la barre. La barre ne sert pas d'appui ou à s'agripper lors des exercices. Elle n'est pas une béquille. Elle sert essentiellement à vérifier l'équilibre et à orienter le corps dans l'espace en lien avec l'appui au sol par rapport à l'axe central corporel. Pour ce faire, il est important que le coude de la main appuyée à la barre soit légèrement placé en avant du tronc. L'axe central du corps senti, lié à la force gravitationnelle est fondamental à la réalité du corps en mouvement. Tout au long de la journée, le danseur doit maintenir et considérer, consciemment ou inconsciemment, son centre de gravité à chaque instant de sa pratique.

Au terme du travail à la barre, le corps s'éveille et il est prêt pour la deuxième partie de la classe de ballet : le *centre*. Autant à la barre, le danseur est confiné à un espace de travail restreint, limité par son propre déploiement corporel, autant au centre, il peut jouir de toute la dimension spatiale offerte par le studio de danse où il peut se projeter au-delà de ses limites corporelles.

4.1.3 Le travail au centre : l'épreuve de la réalité corporelle

Le centre est l'espace central du studio de danse. Le danseur entreprend sa classe au pourtour du studio de danse et pour la seconde partie, il occupe le milieu du studio. Ainsi, sans l'assistance de la barre, il doit se repérer dans l'espace, conserver son axe central, son équilibre corporel, par lui-même, grâce au sens somesthétique, notion que nous préciserons vers la fin de ce chapitre.

Le *centre* est le moment où le danseur tient compte de la réalité de son corps en mouvement libre dans l'espace. Il apprend à lier les pas, à faire des enchaînements de mouvements et des variations sur des rythmes variés et complexes. C'est le moment idéal pour l'apprentissage du travail spatial et rythmique. Le danseur peut désormais projeter les lignes engendrées par la pensée et élaborées par le corps : port de tête et de bras, jambes et tronc. Au centre, les postures, la gestuelle et les mouvements se mettent en action, se meuvent, se propulsent et tendrent hors du champ restreint des limites du corps. Les exercices d'adages, d'allégros, les grands sauts et les variations¹⁹ multiples prennent toute l'ampleur et la dimension spatiale nécessaires à leur réalisation au-delà de la sphère purement corporelle.

¹⁹ Ces termes désignent des types de pas qui s'exercent à des *tempi* variables et spécifiques.

4.1.4 Le maître de danse

Le maître de danse de nos jours est une personne qui, généralement, a déjà été danseur ou danseuse professionnel(le). Il ou elle a franchi toutes les étapes d'acquisition des rudiments des différents éléments relatifs à l'art de la danse. La technique, le style et l'esthétique sont des aspects connus et maîtrisés. Il a aussi l'expérience de la scène. Il voit au maintien de la compétence et de la progression technique des danseurs. Il ajuste la classe de ballet en fonction des activités des danseurs, particulièrement lorsque la compagnie est en tournée ou lorsque le corps de ballet ou les solistes doivent exécuter les variations particulièrement complexes exigées lors de l'intégration de nouvelles chorégraphies. Au niveau professionnel, le maître de danse démontre rarement les exercices. Il décrit chaque exercice à l'aide du vocabulaire codifié. Le lexique n'a cessé d'évoluer durant des siècles à travers la tradition orale. Le danseur reprend par le geste les instructions transmises dans le but d'intégrer, d'assimiler et d'améliorer la technique dans sa chair, à l'ensemble de son schéma corporel. Sur le plan pédagogique, les exercices sont construits de manière à ne pas brusquer le corps et à le préparer sagement à danser sans risque de blessures. Les classes sont donc construites de manière à amener le danseur progressivement à réaliser des poses, des pas et des enchaînements de mouvements de plus en plus complexes et exigeants.

Pour démontrer la complexité de la gestuelle, inspirée par Guillot & Prudhommeau (1969, p. 39-40), nous allons procéder à un calcul simple, mais révélateur. Une opération quantitative va illustrer l'immensité de la polyvalence et de la variété de mouvements que le corps humain peut incorporer grâce à la technique en danse. L'opération quantitative offre un aperçu représentatif de la très grande variété de poses et des enchaînements de danse. Nous allons utiliser seulement les positions de base du lexique classique. Cela permettra de simplifier considérablement *a priori* le nombre des possibilités en incluant simplement dans le calcul les combinaisons

possibles de positions définies. Les facteurs considérés ici sont les positions de base des jambes, du tronc, des bras et de la tête :

- Les positions de jambes : les cinq positions fondamentales des pieds dont la troisième, la quatrième et la cinquième peuvent se placer avec le pied droit ou gauche devant. Nous sommes à huit positions. Nous ajoutons dans les différentes directions, devant, côté et derrière, avec la jambe droite ou gauche, les positions suivantes : tendu, dégagé et attitude. Nous sommes maintenant rendus à 18 positions auxquelles nous rajoutons les huit précédentes, pour un total de 26 positions des jambes.
- Les positions du tronc : la position statique, le tronc droit (1); penché devant (2), cambré (3); inclinée sur le côté droit ou gauche (4 et 5) et épaulé soit à droite ou à gauche (6 et 7). Nous arrivons à un total de sept positions du tronc.
- Les positions de la tête : la position statique, la tête droite (1); penchée devant (2), penchée vers l'arrière (3); penchée sur le côté droit ou gauche (4 et 5) et de profil soit à droite ou à gauche (6 et 7). Nous arrivons à un total de sept positions de la tête.
- Les positions des bras : en première (1), en deuxième (2), la troisième (3) et la quatrième (4) position de bras peuvent se placer de manière asymétrique (5 et 6) et la cinquième (7). La position des bras en préparation ou ce que l'on appelle *bras bas* est exclue. Nous arrivons à un total de sept positions des bras.

Nous obtenons les différentes positions des jambes (26), du tronc (7), de la tête (7) et des bras (7) qui font un total de 47 possibilités de positions différentes. Si nous combinons les positions entre elles, nous arrivons à 13 284 poses différentes²⁰. Les positions peuvent se faire à plat, en demi-pointe et sur pointe. Nous triplons la mise et nous arrivons au nombre considérable de 39 852 poses. Un danseur qui voudrait

²⁰ $[(26 \times 7 \times 7 \times 7) + 3 (26 \times 7 \times 7) + 3 (26 \times 7)] - 2 = 13\,284$.

passer en revue chacune des poses en prenant deux secondes pour chacune mettrait près d'un jour pour compléter l'ensemble des poses. Plus précisément, 22 heures 8 minutes et 24 secondes.

Jusqu'à présent, nous avons utilisé des poses statiques de type photographique. Le mouvement est composé du passage d'une pose à une autre et comporte au minimum deux moments essentiels. Ceux-ci peuvent se combiner de 1 588 181 904 manières différentes²¹, c'est-à-dire avec plus d'un milliard et demi de mouvements possibles. En voulant exécuter des mouvements simples, en raison de cinq secondes d'une pose à l'autre, le danseur mettrait plus de 250 ans pour les exécuter. Parmi les combinaisons, certaines sont physiquement incompatibles. D'autres rompent avec les lois de l'équilibre et certaines peuvent être éliminées pour des raisons esthétiques. Malgré tout, le champ demeure vaste pour les novateurs.

Grâce à la terminologie du ballet, le maître de danse énonce, une combinaison de pas et de gestes à exécuter pour chaque exercice à la barre et au centre. Il donne au pianiste la mesure sur laquelle le danseur se règle pour chacun des exercices. Ceux-ci diffèrent et ne se répètent généralement pas d'un jour à l'autre. De ce fait, nous pouvons facilement imaginer la diversité et la richesse du vocabulaire de ballet.

Avant chaque exercice, le danseur doit porter son attention vers le maître de danse. Pour chaque exercice, il doit l'observer et l'écouter puis mémoriser les mouvements à exécuter en lien avec la rythmique. L'exercice n'est formulé généralement qu'une seule fois. Puisqu'à ce stade, il a appris à configurer rapidement la représentation (symbolique) psychique de la séquence des exercices, la mélodie et la cadence musicales viennent moduler la gestuelle. C'est ce que nous appelons le phrasé.

²¹ $39\,852^2 = 1\,588\,181\,804$.

Lorsqu'il exécute l'exercice demandé, le danseur doit conserver sa concentration sur les mouvements à exécuter, en harmonie avec la musique tout en étant constamment à l'écoute de son corps. La variété de possibilités à amalgamer les différents pas et à se mouvoir dans l'espace demande une grande capacité mnésique et de concentration. Il faut aussi être constamment à l'affût de l'impact des exercices sur son corps. En plus, le danseur doit porter une attention particulière autant aux corrections reçues par le maître qu'à celles qui sont formulées à ses collègues. Aussi, le danseur doit être conscient tout au long de sa classe de sa présence spatiale tout en tenant compte de celle des autres. La classe de ballet exige une présence attentive et active autant à son environnement externe qu'à son monde propre. Le danseur professionnel est toujours dans une relation de va-et-vient entre ce qui s'anime à l'intérieur de lui et à ce qui s'active à l'extérieur de lui. En somme, le danseur professionnel est conscient et sensible à la présence de l'autre tout au long de la journée. Lorsque le danseur se meut, il doit constamment être conscient à la fois de la dynamique qui se joue entre son esprit et son corps et les signes extérieurs. Ils forment un tout et lui indiquent une présence susceptible de graviter autour de sa sphère corporelle.

4.1.4.1 Correction ou châtement

Dans le monde de la danse professionnelle, lorsque le danseur reçoit une correction technique de la part du maître de danse, le geste est considéré comme un acte de reconnaissance vis-à-vis de ses efforts. Généralement lorsqu'un maître de danse décèle une mauvaise posture, il s'approche du danseur et il va procéder à une rectification de la pose. Il évalue, d'une part, si le danseur est apte à accueillir et à recevoir une correction et, d'autre part, si le moment pour la lui transmettre est propice dans sa progression. Quand le danseur éprouve des difficultés à intégrer les rudiments élémentaires à la pratique, le maître de danse ne va pas s'acharner à lui transmettre des corrections. Il va plutôt attendre que le danseur s'améliore et qu'il réussisse à passer à travers l'intégration des mouvements par lui-même. Le maître de

danse est conscient des notions et principes de la technique à intégrer selon les habiletés et particularités physiques de chaque danseur. Parfois, le danseur aura à gérer des difficultés d'apprentissage, par son travail, par lui-même, avant que le maître de danse ne lui fasse d'autres correctifs susceptibles de l'amener à une nouvelle étape de son développement artistique. En somme, une correction de la part d'un maître à danser est considérée par le danseur professionnel comme un cadeau et elle est généralement fort appréciée de l'apprenant.

Les corrections se rapportent principalement à des éléments techniques de la danse. Elles ne sont pas considérées comme une punition, un châtiment et encore moins une sanction. L'attention portée par le maître de danse au danseur professionnel est une marque de reconnaissance de son dévouement et de l'effort déployé indépendamment du niveau technique. Les efforts constants, jumelés à la persévérance du danseur à travers son long cheminement sont parfois difficiles et pénibles, mais ils sont incomparables à la satisfaction et à la joie vécue sur scène.

4.1.5 Un corps voué à l'art

Un autre facteur important du travail du danseur au quotidien est la maîtrise de l'*en-dehors*. Il nécessite un contrôle musculaire devenu avec les années une seconde nature pour le danseur. Les positions de pieds, maintenues par la rotation des jambes vers l'extérieur grâce au maintien de la tension musculaire conservent les jambes en position d'*ouverture*. La particularité propre au ballet est absolument nécessaire afin d'élever les jambes. Sans la position des jambes en ouverture conjointement avec les pieds tournés vers l'extérieur, en *en-dehors* il serait morphologiquement impossible pour le corps humain de lever les jambes de côté à plus d'un angle de 35° environ. Ainsi, la position des pieds et des jambes placés en ouverture, grâce à l'*en-dehors*, rend possible physiquement une élévation d'environ 165°.

La pratique des cinq positions des pieds élaborée par Beauchamp au XVIII^e siècle, confère au danseur plusieurs avantages fondamentaux comme, par exemple, d'empêcher les pieds de se heurter dans les mouvements où les jambes se croisent rapidement lors des sauts de batteries ou dans les entrechats. Elle favorise les changements de direction puisque les rotations sont déjà effectuées dans les hanches. Elle facilite les déplacements de côté tout en maintenant le torse face au public. Enfin, elle contribue grandement à la vélocité des mouvements, c'est-à-dire à la rapidité d'exécution de certains mouvements comme les frappés, les petits battus, les ronds de jambe par terre et en l'air, les glissades, etc.

Maîtriser la technique de ballet pour donner une impression et une apparence de légèreté, de grâce, de beauté, d'aisance et de finesse lorsque le corps se meut dans l'espace prend minimalement une dizaine d'années d'apprentissage. Le travail exige une bonne dose de patience, d'humilité, de réalisme et de détermination dans le but de modeler le corps selon les exigences esthétiques propres à la technique du ballet.

4.1.5.1 Un corps qui se métamorphose

Au cours des années d'apprentissage, s'opère peu à peu une transformation de la morphologie du corps. Le dur labeur au sein des classes de formation vient modifier la structure musculaire et morphologique du corps. Au fil des années, le corps du danseur revêt la physionomie des exigences esthétiques de sa discipline. Les bras, les jambes et le cou s'allongent et le corps devient filiforme par un travail du corps en extension, en élongation et en élévation. La tête et le torse se positionnent en constante projection, ouverts vers les spectateurs, face aux miroirs de la classe ou face au quatrième mur pour l'artiste en position sur scène. Le quatrième mur est l'espace qui délimite la scène du spectateur, conceptualisé par André Antoine (Sarrazac & Marcerou, 1999, p. 113-116). Le travail rapide de la batterie, des sauts et des jeux de pieds apporte au corps une force remarquable. Le travail complexe et exigeant des

adages, exercices lents et de longue durée lors des classes accroît le tonus de l'ensemble du système musculaire et s'ajoute au développement du contrôle des différentes dynamiques du corps.

Un des aspects les plus difficiles et complexes de la technique est d'acquérir un équilibre entre force et souplesse. La danse contribue aussi à l'amélioration et au maintien de la forme symétrique et proportionnelle du corps. Les exercices dirigés remédieront aux mauvaises tenues et favoriseront le développement général de la musculature.

En somme, l'ensemble du système musculo-squelettique du corps acquiert avec les années une agilité remarquable dotée d'une puissance hors du commun. La classe de ballet est construite aussi pour procurer et augmenter l'endurance et accroître la résistance pour contrer la fatigue liée à l'effort physique. Nous comprenons que l'art de la danse est une discipline, une vocation en lien avec un vécu ascétique. Une forme d'ascétisme, liée à la rigueur et la discipline de la technique est soutenue par une passion, l'amour de la danse.

L'acquisition de la technique de danse est impitoyable au sens où, si un danseur n'arrive pas à franchir les étapes initiatiques d'intégration et d'assimilation des bases et des principes fondamentaux à l'origine du mouvement de ballet, il ne pourra pas franchir les prochaines étapes d'apprentissage et sa carrière sera définitivement compromise. C'est la raison principale à l'origine des processus de recrutement complexes et ardues pour les novices des grandes écoles. Le corps ne ment pas et la technique encore moins. La triche et les raccourcis en danse professionnelle n'existent pas. Il n'y a pas réellement de truc ni de passe-droit dans le monde professionnel de la danse. C'est un labeur au quotidien.

4.1.6 La transmission orale

À ce jour, aucun support physique (manuscrit, tabulation, électronique, télévisuel ou système informatique) ne peut rendre le réel du corps humain en mouvement dans l'espace. L'apprentissage du ballet et des œuvres chorégraphiques se transmet oralement depuis les débuts de la danse théâtrale. Lorsqu'une compagnie de danse décide de remonter une œuvre chorégraphique de son répertoire, le chorégraphe lui-même, son assistant ou un répétiteur présent lors du processus de création doit être sur place en studio pour recomposer et reconstruire la chorégraphie telle qu'elle fût créée à l'origine. L'expérience de l'utilisation d'un disque optique numérique, successeur de la vidéocassette, a démontré toutes ses imperfections, ses lacunes et ses manques par rapport à la réalité même de la composition de l'œuvre chorégraphique. Maurice Béjart (1978) nous le confirme :

Les moyens audio-visuels peuvent aider le chorégraphe à se souvenir mais rien ne remplace le chorégraphe lui-même. Le propre de la danse, c'est ce rapport oral, cette tradition orale qui fait la danse. Chaque fois que des danseurs ont voulu remonter des ballets à partir d'un magnétoscope, tout était là et rien n'était là. L'essentiel avait disparu. (p. 69)

Au pied de la scène, en coulisses, le danseur n'est pas vraiment seul sur le plan artistique. En premier lieu, nous pouvons évoquer que ce qui habite le danseur est d'abord l'ensemble de la configuration chorégraphique transmise par *le chorégraphe*. Aussi, la multitude d'heures de répétitions partagées avec *le répétiteur* lui ont permis d'assumer et d'ancrer l'œuvre dans sa chair. Son *maître de danse* et ceux qui ont contribué à son ascension professionnelle depuis ses premiers pas sont inclus à la liste de tous *les ancêtres* à l'origine de cette quête qui ont contribué à la genèse du danseur. Ils ont donné naissance à l'art de la danse et l'on fait progresser à travers les siècles. Grâce à *la tradition orale*, consciemment ou inconsciemment, tous habitent le danseur au pied de la scène. Le danseur, prêt à effectuer le passage de l'arrière-scène

à la scène est *le dépositaire* de toutes les personnes qui l'ont précédé et qui ont contribué à la transmission de génération en génération depuis sa genèse. L'artiste a la responsabilité de transposer dans la réalité tangible de la scène la chorégraphie telle qu'elle a été créée. En tant que dépositaire, il est le *gardien de l'œuvre d'art* entre chaque présentation artistique.

Le danseur n'est pas un copieur, ni un reproducteur et encore moins un imitateur : c'est un créateur. Chaque fois qu'il entre en scène, il crée de nouveau. D'une présentation à une autre, le danseur professionnel ne danse pas de manière identique, ni conformément à ce que son prédécesseur a accompli, même s'il présente la chorégraphie de la veille où il y a apparence du pareil au même pour l'amateur.

La présentation d'une création chorégraphique relève principalement de l'intensité, de la finesse, du raffinement du geste et surtout de l'interprétation du danseur. Cette dernière est intrinsèquement liée à son état affectif du moment en lien avec la qualité esthétique. La virtuosité et la perfection du mouvement sont différentes à chaque événement. Bref, l'ensemble des mouvements de la chorégraphie sera dansé de manière différente à chaque présentation selon l'état d'âme et la condition physique du danseur lors de l'événement. Son état d'esprit et son état physique avant chaque spectacle vont influencer et déterminer la manière dont l'artiste va exécuter son passage de l'arrière-scène à la scène et concrétiser la mise en lumière de l'œuvre.

Au-delà du vocabulaire technique, la transmission orale de la danse s'opère principalement grâce à deux modes de transmissions importants : la métaphore et le toucher.

4.1.7 La métaphore et le toucher : modes par excellence de transmission pédagogique

La métaphore et le toucher sont deux moyens efficaces pour transmettre les connaissances relatives aux notions et aux principes fondamentaux de la danse avec les qualités énumérées précédemment. Les deux voies de transmission sont importantes lors de l'apprentissage de la danse et de la composition chorégraphique. Elles ouvrent les voies de l'expressivité corporelle au-delà de l'application du vocabulaire technique.

Depuis l'avènement du Roi-Soleil, l'art de la danse s'est propagé oralement de maître à élève. La métaphore relève de la représentation symbolique²² (figure, mythe, forme, allégorie, emblème, image, fable, parabole, etc.).

4.1.7.1 La métaphore : le monde de la représentation symbolique

Au-delà des mots, du lexique et même parfois de la perception visuelle c'est souvent grâce à la figure de style métaphorique que la transmission de la qualité du mouvement se réalise. La représentation symbolique peut être abstraite ou concrète comme la réalisation des lignes et des courbes, des cercles, des spirales et des angles du corps du danseur. Il peut transposer les différentes qualités gestuelles à travers différentes poses qui, une fois liées les unes aux autres forment des pas. Les formes à exécuter peuvent être des représentations mentales de figures et/ou des qualités.

²² Ici l'adjectif *symbolique* qualifie ce qui constitue un symbole. Nous définissons le terme symbole dans le sens d'un fait naturel ou d'un objet qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées, abstraites ou absentes, au sens d'une figure, d'un élément, d'un énoncé descriptif ou narratif. (Rey, 2006, p. 3718-3719) Par exemple, un professeur de danse dira à ses élèves de ne pas sauter comme un éléphant... Atterrissez au sol comme un chat.

Malgré la richesse du vocabulaire de ballet, la terminologie en elle-même n'a souvent aucune signification comme telle si la position, le pas, le geste ou le mouvement ne se révèlent pas au danseur par des voies de transmission autrement que par les mots techniques. Une arabesque, une cinquième position de pieds, un rond de jambe par terre ou en l'air, un développé à la seconde, un temps de cuisse ou un entrechat six ne signifient rien. Les pas n'ont aucun sens s'ils ne sont pas perçus et compris d'abord par l'esprit du danseur et ensuite sentis dans le corps avec une qualité spécifique. D'où l'importance de la métaphore pour comprendre l'intentionnalité du geste et accomplir le mouvement juste au plan esthétique.

Grâce à la richesse de la métaphore, autant le maître de danse que le danseur y trouvent leur compte. D'une part, le maître de danse apporte un éclairage nouveau et différent pour expliquer et transmettre son enseignement et, d'autre part, le danseur arrive à mieux comprendre et intégrer les principes et notions complexes du corps humain en mouvement. La métaphore aide à mieux visualiser, se fabriquer mentalement une représentation de la forme, souvent difficile à expliquer et à comprendre et ainsi pallier au manque de mots pour le dire. En plus des enrichissements multiples, la métaphore est un atout pour épargner un temps précieux lors de l'apprentissage et du processus de création.

Pour le danseur, la figure de style du discours métaphorique traduit une pensée riche et éclairante. Elle est fondée sur l'analogie et/ou la substitution. L'utilisation de la métaphore s'emploie autant dans les classes et les répétitions que lors d'un processus de création dans l'élaboration d'une composition chorégraphique. Le procédé rhétorique présuppose la coopération des acteurs mis en situation d'échange et de partage. La figure métaphorique peut consister à remplacer un terme par un autre. Elle fait référence à la représentation psychique d'une figure qui opère un changement de désignation.

La métaphore s'inscrit dans le sens immédiat de la représentation d'objets. Elle est parfois en relation avec l'allégorie descriptive (danseur/chat) dont la valeur symbolique est en lien avec ce qu'elle évoque (le saut). La puissance interprétative et dynamique de l'allégorie est d'introduire un ailleurs au sens et surtout d'expliquer autrement la signification représentative de la gestuelle.

Au-delà du vocabulaire technique, la métaphore correspond à une structure fondamentale du discours où elle agit grâce à la *translation linguistique*. La métaphore aide à conceptualiser ce qui ne peut pas être compris par la simple désignation de pas prononcés par le maître de danse. En somme, elle permet de rendre compte d'une réalité que le vocabulaire ne peut assumer. La métaphore est porteuse d'un sens nouveau en elle-même. Elle implique la dynamique des processus psychiques, liée à la représentation symbolique, avant même que le danseur ne transpose l'idée à un mouvement précis dans l'espace.

La métaphore peut se définir en un transfert de sens et par substitution analogique. Elle fait partie d'un jeu de va-et-vient entre signifiant et signifié et où le signifiant prime sur le signifié. Du point de vue psychodynamique, nous pouvons dire que la métaphore relève de la *condensation*.

Comme il a été mentionné, il existe aussi un autre moyen pédagogique par excellence pour corriger le mouvement que l'on retrouve au sein de la classe de danse. Un autre facteur majeur a contribué à la transmission orale : le toucher. Il réfère à la réalité somatique du danseur.

4.1.7.2 Au-delà des mots : le toucher

Le toucher est aussi un mode d'apprentissage privilégié dans la dynamique de la transmission de la danse. Le toucher s'exerce principalement dans les premières années d'apprentissage. Généralement, le toucher s'effectue lorsque le danseur est immobile ou lorsqu'un mouvement est amorcé. Le toucher marque un temps dynamique où les énergies se conjuguent entre le maître et l'élève.

Par contre, lorsque le danseur maîtrise la technique, le toucher n'est plus aussi nécessaire. Le toucher est un mode de transmission direct, clair et précis. Il laisse peu de doutes quant aux impressions somatiques transmises au danseur qui vont contribuer à l'imprégnation et au développement de sa mémoire musculaire. Le toucher relève du monde interne et du sensible partagé. Lorsque le maître de danse touche un danseur, la confiance est déjà installée. Dans la proximité d'un échange relationnel entre le maître et son élève, le corps n'est jamais manipulé brusquement, mais avec délicatesse et avec une attention particulière. Le corps est toujours manié avec précaution et un profond respect qui relève du sacré²³.

Le toucher communique une compréhension immédiate entre l'intention du maître et la découverte des possibilités physiques du danseur. Souvent lors de l'apprentissage, le travail d'isolation entre le bas et le haut du corps est difficile à intégrer. Le maître de danse peut s'approcher du danseur et exercer une légère pression, à l'aide des mains, à la base du cou, à la hauteur des trapèzes, en allant vers les épaules. Le maître de danse peut répéter le geste deux à trois fois de suite pour signifier au danseur

²³ Le terme sacré (Rey, 1998, p. 3348-3349) comme adjectif ou nom s'applique à ce qui est consacré à Dieu. Par opposition au profane (de *profanus* : *pro* « avant » et *fanum* « lieu consacré, temple », qui est « hors du temple », « non consacré, qui n'est plus sacré » (p. 2957)), le sacré qualifie ce qui appartient à un domaine interdit et inviolable par exemple la scène théâtrale, un temple ou un corps faisant l'objet d'un sentiment de révérence religieuse. Dans un sens plus moral que religieux, le sacré signifie ce qui est digne d'un *respect absolu*. Au sens figuré, le *Feu sacré* exprime des sentiments passionnés et *avoir le feu sacré* signifie « avoir foi en son art » (p. 3349).

d'abaisser ses épaules. Plus actif que le verbe, le toucher permet au danseur de ressentir et comprendre immédiatement l'action souhaitée, c'est-à-dire de détendre et de relâcher une tension musculaire induite à la hauteur du cou et des épaules.

Sur le plan psychologique, nous retenons que la représentation symbolique liée à la métaphore et la connaissance transmise par le toucher va plus loin que la simple limite explicative des mots. Par rapport au questionnement de recherche, nous apprenons que les processus psychiques du danseur vont au-delà de la rationalité des mots et du langage. La détente physique débute par la diminution des tensions psychiques et par la suite par le relâchement musculaire. En fait, c'est grâce à la concentration que le danseur élimine le surinvestissement de tensions internes. Un surplus de tensions nuit à son travail et, une fois la crainte éliminée, il peut être redirigé vers de nouvelles voies pour mieux canaliser son énergie en fonction de l'effort à fournir.

Grâce à la concentration, il peut ramener le calme et la détente, tous deux propices à son développement et à sa progression artistique. Grâce au toucher du maître de danse, au moment opportun, le danseur peut aller au-delà de ses craintes. Une fois ses hésitations, ses doutes et ses peurs apaisés face à l'inconnu et à l'ampleur du travail d'apprentissage, il peut mieux estimer et cibler ses efforts. Le corps réagit immédiatement au contact physique et l'esprit interprète aussitôt la relation sensorielle du peau à peau, du corps à corps. La douleur physique ressentie indique aussi la voie à suivre.

4.1.7.3 La douleur : alliée du danseur

Il est important de comprendre en premier lieu que la douleur comme telle n'est pas désirée par le danseur. Lorsque le danseur suit une classe de ballet, il ne ressent pas de douleur à priori. Elle se manifeste si on travaille au-delà des limites musculaires

et articulaires. Lorsqu'il est en création sur scène, il n'y a pas de douleur et encore moins de souffrance. Par contre, l'artiste professionnel est conscient que l'algie fait partie de son quotidien en fonction des exigences de sa pratique et qu'il n'a d'autre choix que de la gérer. Avec le temps et la pratique, le danseur professionnel devient un expert dans la gestion et la maîtrise de la douleur corporelle. En somme, la douleur devient un outil de travail et de prévention pour en évaluer son intensité à travers l'acquisition et la progression de la technique en danse.

L'instrumentalisation de la douleur est un processus décisionnel personnel à chaque danseur en fonction de sa capacité à la tolérer et permettre ainsi son évacuation ou sa dissolution par la suite. Plus précisément, le danseur de ballet professionnel pratique une saine gestion de la douleur physique.

Dès les premiers temps de sa formation, le danseur fait une importante découverte : celle de la présence de douleur. Paradoxalement, le danseur réalise avec l'expérience que son plus grand allié est la douleur musculaire. Au lieu de résister constamment à une sensation pénible, il accepte une sensation de douleur et l'utilise au service de son apprentissage. Sans la capacité d'être à l'écoute de sa sensibilité corporelle, liée aux sensations somatiques, le danseur aurait de la difficulté à reconnaître et à dépasser ses limites kinesthésiques²⁴ et ainsi à améliorer et à perfectionner sa gestuelle. La douleur physique devient ainsi sa plus grande alliée pour bonifier, retoucher, replacer, réaligner, corriger et perfectionner le mouvement en conformité avec les lois et les différents principes dynamiques d'un corps en action. Par sa sensibilité liée à la capacité sensorielle somatique, le danseur, tout au long de sa carrière, minimise les risques de blessures et de souffrances physiques souvent dues aux pathologies de

²⁴ Il existe actuellement une confusion entre les termes proprioception et kinesthésie. Brièvement, les deux termes signifient la sensation du corps dans l'espace. Par contre, certains vont rajouter à la proprioception le fait que le corps puisse prévoir, ressentir en avance dans l'espace, le geste à venir. En attendant la résolution du problème polysémique et pour ne pas alourdir le texte, nous allons utiliser les deux termes comme synonymes.

surcharge : les TMS (troubles musculo-squelettiques), les LER (lésions par effort répétitif) et les lésions d'hypersollicitation (Dejours, 2000).

Pour ma part, avec les années, j'avais pris l'habitude de procéder à l'évaluation de mon état physique dès que j'ouvrais les yeux le matin. Pour moi, c'était le moment idéal. J'avais remarqué qu'entre veille et éveil, à ce moment de la journée, ma sensibilité corporelle était à son acmé. En quelques secondes, le temps d'ouvrir les yeux, de m'asseoir sur le bord du lit et de me lever, je faisais la révision et l'inventaire de l'état de mes muscles et de mes articulations en prévision de la journée. Je sentais mon corps plus endolori les lendemains de spectacles qu'après mes journées habituelles de répétition. Ces quelques secondes à mon éveil étaient cruciales, car j'avais aussi remarqué qu'après un certain laps de temps, mon aptitude réceptive à évaluer mon état corporel et ma sensibilité sensorielle diminuaient après avoir commencé à marcher.

La douleur, dit Marco Musi (2005) demeure un phénomène enraciné dans le corps. Elle relève d'une expérience personnelle, privée et intime. Lorsque la douleur devient plus intense, elle implique la totalité de la personne « [...] c'est là que le phénomène de la souffrance trouve son fondement. » (p. 11) Musi ajoute que les « douleurs faibles et sous contrôle, comme la douleur musculaire après un exercice (Kahn et Steeves, 1986, in Musi 2005) » (p. 12) déclenchent une élaboration et une interprétation personnelle. Il est aussi possible de souffrir sans éprouver de la douleur physique. « Il en est de même dans les domaines de la psychologie, relationnelle et spirituelle. Ce sont les situations où « les gens peuvent souffrir quand leur monde se désintègre autour d'eux, bien qu'ils restent en bonne santé » (Cassel, 1991, in Musi 2005). » (Ibid)

Chapman et Gauvrin (1993, in Musi 2005) ont élaboré un modèle théorique de la souffrance. Ils décrivent trois aspects de l'origine de la souffrance : biologique (douleur, symptômes, fatigue, etc.); psychologique (perte, culpabilité, désespoir, atteinte à l'image de soi, etc.) et sociale (perte de rôle, perte de travail, isolement, etc.). Quant aux auteurs, Cherny et coll. 1994 et O'Brien (1996, in Musi 2005) ils en ajoutent un quatrième en rapport direct avec la spiritualité et la dimension existentialiste. Musi ajoute que des dimensions intemporelles issues du passé (désillusion, culpabilité), du présent et du futur (futilité, non-sens) peuvent déterminer une souffrance psychique. L'auteur mentionne aussi la possibilité d'une intensité de la douleur susceptible de se transformer en souffrance lorsque son origine est inconnue.

Avant d'aller plus loin, nous devons clarifier un point. La douleur déclenche un processus interprétatif. Chez le danseur, la douleur physique est rarement dans l'après-coup. Les processus d'élaboration, d'interprétation et d'ajustement chez le danseur s'opèrent à l'instant même où la douleur se fait ressentir. Ainsi, le danseur peut rectifier la situation sur le champ afin d'éliminer toute sensation de douleur. Le risque d'une souffrance redoutable est souvent relié à une lésion localisée. Du point de vue de l'investissement psychique, cela démontre la malléabilité, en somme l'importance de la plasticité des processus intrapsychiques mis en jeu lorsque le danseur pratique la danse. Il y a similitude entre les processus psychiques afin de réguler et maintenir un minimum de tensions internes (phénomène homéostatique) et le corps qui doit éliminer toute sensation de douleur afin de maintenir et poursuivre son effort et progresser. L'esprit du danseur opère une régression si la limite de la douleur s'intensifie. Aussitôt, un signal de danger pour son intégrité physique intervient automatiquement, indiquant la potentialité d'une souffrance, donc d'anticiper une blessure physique possible à venir. Le danseur modifie immédiatement son action pour ne pas atteindre ce point culminant et faire disparaître la sensation somatique de la douleur. La relation entre la douleur et la souffrance, dit

Musi, « dépend plutôt de la perception subjective et de l'interprétation du phénomène. » (Ibid) La douleur peut aisément se transformer en souffrance lorsqu'elle est accablante et hors de contrôle.

La souffrance, dont l'origine est inconnue, non associée au corps mais à l'esprit, est similaire à ce que peut vivre un danseur juste avant de réaliser le passage à la scène, appelé le trac. C'est lorsqu'il a l'impression que son monde interne se désintègre, se fragmente ou se morcèle. La notion de trac sera élaborée au chapitre cinq de notre recherche.

4.1.7.4 Le bénéfice de la douleur

Du point de vue auto-ethnographique, la sensation de la douleur physique ressentie au quotidien m'a amené à établir une distinction entre un *bon* et un *mauvais* mal.

Un bon mal signifie pour le danseur qu'il cible les muscles appropriés pour un exercice spécifique, d'une part, et, d'autre part, que la douleur a une durée bien déterminée et de courte durée. Un bon mal ne signifie pas que l'artiste danseur aime souffrir et se faire du mal, mais plutôt qu'il se sert de ses sensations physiques pour progresser. Un mauvais mal est ce que l'artiste redoute et cherche à éviter à savoir une douleur permanente. Le danseur cherche à éviter l'apparition d'une souffrance physique et la maîtrise de la technique vient remédier à cette situation. La capacité d'évaluer le seuil de la douleur permet de nuancer et de distinguer un bon d'un mauvais mal. L'entrave que crée une douleur non gérée a pour conséquence d'empêcher l'artiste de progresser dans le continuum de sa pratique.

La douleur peut nuire à la concentration sur les éléments essentiels à maîtriser comme par exemple de rectifier le mouvement au moment opportun; de mieux utiliser l'espace; d'acquérir une meilleure qualité de mouvement et de maintenir une bonne

capacité mnésique. Si, par exemple, le danseur a la jambe sur la barre devant lui pour faire un exercice d'étirement, il est normal de ressentir une légère douleur derrière la cuisse à la hauteur des ischio-jambiers. Par contre, si le novice ressent une douleur dans la région du dos et/ou derrière le genou, cela peut indiquer l'usage d'une mauvaise posture pour cibler les muscles appropriés visés par l'exercice. L'apprenti devra apprendre à repositionner son corps, soit en exerçant un réalignement du tronc, des épaules et de l'angle de son bassin et/ou de la jambe d'appui pour solliciter les muscles adéquats. Cela peut aussi signifier que certaines structures musculaires ou articulaires de son anatomie ne sont pas construites correctement pour satisfaire aux exigences de la technique. Pour remédier à la situation, le danseur devra redoubler d'efforts pour rééquilibrer certaines parties de sa morphologie de manière à bénéficier au maximum des effets de l'exercice d'étirement. Il arrive parfois que la douleur apparaisse lorsque le système musculaire doit s'activer d'une manière différente qu'à son habitude. Avec la pratique et une fois l'exercice intégré, la douleur se dissipe et le danseur peut répéter le nouvel exercice sans éprouver de la douleur. Ainsi, l'artiste danseur intègre la gestuelle à sa chair et passe d'un niveau de complexité à un autre pour gravir les échelons d'excellence de la discipline. Soulignons que danser sur la scène, sur les plans physique et psychique, n'est pas douloureux et n'engendre aucune souffrance, mais demande un effort autant physique que psychique.

4.1.7.5 La souffrance versus les blessures

Pour le danseur professionnel, un des effets de la maîtrise de la technique signifie prendre plaisir à contrôler son corps. L'acquisition de connaissances des principes physiques qui régissent les mouvements corporels permet au danseur de se mouvoir dans l'espace entre ciel et terre avec souplesse, agilité et aisance. Fondée sur la qualité du travail au quotidien sa capacité à gérer la douleur est au service de l'artiste.

Dans leur quête de la perfection, tous les danseurs professionnels font régulièrement l'expérience d'amener leur corps aux limites de sa capacité physique. Tous prennent aussi le risque de vivre l'expérience de danser avec une blessure. Une danseuse fera l'expérience de danser sur pointes avec une ou des phlyctènes aux pieds non soignées. Une telle expérience, un tel supplice, laissera une trace indélébile semblable à un trauma psychique. La souffrance vécue d'une lésion à vif due à l'usure par des efforts répétitifs, restera marquée dans sa mémoire et dans son corps. L'empreinte viendra stigmatiser son esprit et instaurer une limite. C'est une borne qu'elle ne voudra plus dépasser. En somme, il est toujours possible de passer de la douleur à la souffrance, mais cette zone de risque au quotidien est à éviter. Le jugement et le sens des responsabilités du danseur permettent d'éviter toute blessure susceptible de nuire à sa pratique journalière et à sa performance sur scène.

Le corps a ses exigences et l'expérience de la douleur comme outil de perfectionnement fait partie de l'apprentissage du danseur. Le danseur peut danser avec une partie de son corps endolorie, mais jamais avec un corps blessé. Surtout si nous considérons la quantité de spectacles qu'un danseur professionnel doit présenter au cours d'une année. Bref, il en va de sa responsabilité de ne pas danser dans de telles conditions.

Ainsi, la douleur mise au service du danseur est une nécessité. Au fur et à mesure que le danseur progresse sur le plan technique, son corps se métamorphose par le travail quotidien et la douleur peut s'estomper à chaque palier de son apprentissage. Comme nous l'avons vu précédemment, ce jeu de va-et-vient entre douleur et bien-être amène l'artiste à acquérir de la technique au fil de son apprentissage. Peu à peu les tensions psychiques reliées à la peur anticipée de se blesser et/ou être à la recherche d'un moyen pour éviter ou compenser les risques de blessures se dissipent. Les voies psychiques se libèrent d'un surinvestissement de tensions diffuses et nuisibles au développement du danseur. Une fois dissipé, le surinvestissement de tensions se

transmue en énergie nouvelle pour permettre au corps de profiter pleinement de l'art du mouvement. La libération des tensions psychiques amène le danseur à mieux s'autogérer dans la progression de l'acquisition d'une technique complexe.

4.1.8 Le miroir : une vérité dans la réalité

Contrairement à Narcisse qui se mire à la surface de l'eau et devient amoureux de son reflet, le danseur n'aime généralement pas la représentation de son corps perçue dans le miroir. Pour le danseur, le miroir est l'épreuve de la réalité. C'est sa *vérité dans la réalité*, et pour Gadamer, la création d'une œuvre d'art est la *réalité dans la vérité*²⁵ comme si la création était le négatif de la réalité du danseur. Nous définissons le négatif au sens de l'envers, l'image projetée que renvoie le miroir. Elle représente l'œuvre comme telle, le danseur en mouvement.

4.1.8.1 L'asymétrie naturelle du corps humain

Que ce soit à la barre ou au centre, les exercices sont transmis par le maître de danse. Par convention, le premier exercice à la barre et au centre commence par le côté droit et tous les exercices se font de manière alternative. Durant la classe, il est impératif pour le corps de travailler de manière symétrique, pour acquérir et développer un corps avec des proportions régulières et pour ne pas limiter le danseur à exécuter des mouvements exclusivement d'un côté. Le risque de développer davantage un côté du corps crée une disproportion corporelle qui dans certains cas peut être visible. De plus, un désagencement peut modifier l'harmonie corporelle et venir rendre laborieuses et problématiques les poses en équilibre et les élévations des jambes l'une par rapport à l'autre. Dans ce cas particulier, le danseur devrait compenser constamment sa gestuelle par un travail musculaire inadéquat. Idéalement, on

²⁵ Le concept de la *réalité dans la vérité* par rapport à l'œuvre d'art sera abordé au prochain chapitre.

demande au danseur professionnel d'être capable d'accomplir toutes les positions et les mouvements de danse de façon identique autant du côté droit que du côté gauche. Le danseur est conscient de la disparité des parties droites et gauches de son système musculo-squelettique. Un bras s'avère plus fort que l'autre, une jambe plus souple ou plus stable en position d'équilibre que l'autre. Il arrive toujours un moment, lors de la formation en danse où il est plus facile d'exécuter une variation ou un enchaînement de pas d'un côté que de l'autre. Nous avons tous une jambe plus courte que l'autre. La différence est certes minime, mais dans le travail du corps au quotidien, à la recherche de la beauté, du raffinement, de la précision et de la perfection du geste, le danseur doit constamment considérer l'écart, pour tenter de parvenir à un accord avec les parties asymétriques d'un même corps, d'une seule réalité.

L'asymétrie corporelle exige une attention constante liée à un processus d'évaluation de la réalité entre ce qui est ressenti et ce qui est perçu par le reflet du miroir. Progressivement le danseur prend conscience du phénomène et pour équilibrer l'ensemble de sa structure musculosquelettique, il doit quotidiennement faire la part entre le réel perçu et les sensations kinesthésiques liées à sa sensibilité corporelle. À la barre et au centre, le miroir est essentiel à l'entraînement du danseur tout au long de sa carrière.

Le danseur doit expérimenter le ressenti physique, évaluer comment il se place ou se meut dans l'espace, faire concorder avec les critères de sa pratique ce qu'il perçoit de lui-même et s'en assurer. Lorsque les sensations corporelles sont ajustées à la réflexion de son image, il atteint la certitude d'avoir acquis la gestuelle désirée. Une certitude n'est possible que lorsque la représentation mentale de la forme, de la sensibilité kinesthésique et de la perception visuelle se rejoignent dans un tout, dans une organisation cohérente. Une certaine méfiance vis-à-vis soi-même et de la fonction de contrôle diminuent au fur et à mesure d'une meilleure maîtrise technique.

Par contre, le processus d'introspection lié à l'autoévaluation perdure tout au long de sa carrière.

4.1.8.2 La réalité corporelle

Pour intégrer la technique, l'apprenti apprend qu'il doit éviter de *forcer* l'exécution du mouvement. Il prend un temps d'arrêt pour observer, étudier, analyser et décomposer le mouvement. Prendre une pause entre la transmission de l'exercice et son exécution permet, dans un premier temps, de se représenter mentalement et de comprendre le liage de chaque geste dans la composition du mouvement, et, dans un deuxième temps, de le transposer dans l'espace. Le danseur matérialise le mouvement dansé dans la réalité de l'existence visible par le corps. Un tel travail investit à la fois la psyché et le corps. L'action passe de l'esprit au corps et exige un temps d'arrêt et de réflexion. En quelques secondes, les processus psychiques se mobilisent et la représentation mentale de la gestuelle se métabolise à l'ensemble du corps pour être transposée par la suite dans la réalité existentielle et spatiale de l'instant présent.

Nous avons vu que la douleur corporelle et surtout l'effort physique sont des notions importantes au quotidien. Elles rappellent au danseur la réalité de sa chair à chaque moment de la journée. En somme, elles viennent maintenir et ancrer la psyché dans la dimension du réel. L'effort physique, jeu de tensions, de résistances, de contractions, de relâchements, de détentes et de décharges musculaires est concret et il contribue à maintenir l'équilibre psychique du danseur dans le registre du réel par un travail quotidien. Bref, les efforts physiques, les muscles ankylosés et endoloris, les sueurs et les courbatures ramènent le danseur sans cesse à sa propre réalité terrestre en passant par la nature de sa chair.

Il n'y a rien de plus triste que l'observation d'un novice qui *force* un mouvement comme les pirouettes. Plus il s'acharne, plus il s'emporte, plus il se bat, plus il se met de pression pour tourner et plus la situation s'aggrave. Il devient de plus en plus frustré et finalement la situation lui échappe : c'est l'état de chaos. L'entêtement (résistance), l'emportement, la colère et la rage, bref, tout ce qui se rapporte à la destruction empire et retarde la réalisation de la gestuelle. Afin d'acquérir un minimum de maîtrise, le danseur doit modifier son approche. Pour assimiler un minimum de technique, il devra se placer dans un état d'esprit ouvert et propice à accueillir la nouveauté et un savoir-faire différent. Pour ce faire, il faut être calme, en paix, en harmonie et patient. L'art de la danse est une configuration de formes dont la disposition de chacune des parties contribue au tout. Parfois, il faut recommencer des dizaines de fois le même mouvement devant le miroir en cherchant à modifier de menus détails pour réussir à réaliser celui souhaité. Lorsque toutes les parties du corps ont été minutieusement mises en place et assemblées par la méthode, le danseur a l'impression d'un miracle accompli : il tourne, il virevolte, il saute, il vole, il s'élève. La virtuosité le transporte à des sphères jamais ressenties par le corps auparavant. La pirouette est un bon exemple : un mouvement complexe s'acquiert par une approche semblable à la gestalt en psychologie où l'on considère chacune des parties comme l'ensemble d'un tout. Lorsque le danseur a réussi à réaliser un ou deux tours et finit en équilibre, sur l'axe central et face au miroir, la maîtrise de la pirouette est enfin intégrée à un schème psychique et corporel. Par la suite, il s'agit de poursuivre l'entraînement, la quête, pour conserver l'acquis et le perfectionner. Ce sont des années de travail assidu et de discipline personnelle en perspective.

Le miroir est à la fois indispensable et précieux pour le danseur professionnel. Par contre, il peut se transformer en un objet impitoyable. Faire face à sa réalité corporelle au regard des exigences de la technique, au quotidien, demande au danseur de faire preuve de modestie et d'humilité.

L'annulation, la dénégation et encore moins le déni sont des processus défensifs qui ne font pas partie de la réalité psychique du danseur professionnel. La danse ne ment pas. Le corps ne ment pas. Le miroir ne ment jamais²⁶.

Nous comprenons que si le danseur *efface* (annulation), *refuse* (dénégation) ou *élimine* (déni) la représentativité corporelle perceptible de lui-même projeté par le miroir, sa propre image, le processus d'apprentissage, d'acquisition et de maîtrise de la technique est gravement mis en péril.

L'annulation est un processus psychique qui s'opère généralement chez le patient obsessionnel. Elle consiste à *effacer* magiquement toutes représentations gênantes évoquées dans des actes, des pensées ou des comportements. Bergeron (2004, p. 116) dit que tout se passe dans le champ de la toute-puissance magique de la pensée. Sur le plan narcissique, l'annulation démontre une forte régression souvent fondée sur le désinvestissement et le contre-investissement de représentations objectales qui portent sur la réalité elle-même.

Plus archaïque et précurseur au refoulement, la dénégation agit principalement sur les perceptions externes. Le processus défensif est intéressant dans le sens où il est possible de voir à la fois la représentation objectale que le sujet cherche à nier et la défense psychique. C'est l'origine de la représentation; le corps comme tel qui est niée en *refusant* d'admettre le représentant gênant (la représentation projective du corps lui-même par le miroir). En ce qui concerne le déni, ce processus porte sur la réalité elle-même. Une réalité qui « n'a jamais eu à devenir consciente. » (p. 117) Ici, il s'agit d'*éliminer* une représentation. Ce processus d'élimination de la représentation s'apparente davantage à la structure psychotique que névrotique.

²⁶ Combien de fois, lorsque j'étais un jeune apprenti, j'étais convaincu d'exécuter exactement ce que le professeur de danse me demandait d'accomplir. Pourtant, en m'observant dans le miroir, je me rendais compte que j'étais tout à fait dans l'erreur. Mon corps n'était pas du tout en position dans l'espace comme je me l'étais représenté. Je croyais avoir compris, mais mon reflet me signifiait clairement que je n'avais pas bien saisi, sur le plan kinesthésique, la pose ou le mouvement demandé. Les jeunes danseurs apprennent rapidement à se taire, à écouter et à observer.

Comme nous l'avons vu, le danseur professionnel doit constamment faire face à la réalité du corps. Le danseur ne peut se mentir à lui-même face à la véracité du réel, à l'évidence de son reflet réfléchi par le miroir. S'il fabule, s'il se forge et se crée une néo-réalité différente de celle projetée, le risque de se perdre est élevé. Dans ce cas-ci, se perdre signifie aller à l'encontre de sa propre image, du réel. Se perdre dans l'illusion d'une réalité factice amène à la désorganisation et à la perversion de la pensée au sens de changer, de corrompre, d'altérer une vérité. Bref, il s'agit principalement d'un détournement de la réalité. Pervertir son propre reflet, c'est chercher à effacer, refuser ou éliminer le visible, le tangible, le concret et l'authenticité de la réalité corporelle. Pour le danseur, c'est ici, face à la vérité dans la réalité de l'essence originelle de sa propre réalité corporelle, qu'humilité, détermination, persévérance, discipline et rigueur prennent sens.

4.1.8.3 Danser : une compétition entre moi et moi-même

Le miroir en tant qu'objet relationnel représentatif de la double image de soi-même est complexe. Dans le rapport de l'esprit au corps, le dilemme psychique chez le danseur se situe dans la relation au corps versus les exigences techniques de sa pratique. Les exigences et les règles imposées au corps sont bien définies et clairement établies. Bref, le danseur n'a pas vraiment le choix : s'il veut progresser, il doit se soumettre à la rigueur de sa discipline. Le danseur accepte les normes et les règles en fonction de la technique, du style et de l'esthétique à respecter tout au long de sa carrière.

Conformément à ce qui précède, nous comprenons que la compétition dans le monde de la danse professionnelle n'est pas envers ses pairs. La compétition se joue à l'intérieur de soi c'est-à-dire entre la représentation psychique que l'artiste forme de sa propre image, lui et son reflet projeté par le miroir, le même.

Pour une meilleure compréhension de ce qui va suivre, il est impératif de mentionner que ce que voit le danseur dans le miroir est un *même* semblable à un « autre ». Un *Autre*, différent du moi que l'artiste danseur croit avec certitude en la représentation psychique avant de percevoir son propre reflet dans le miroir. Lors de son apprentissage, la représentation mentale du moi-corps, créée dans l'espace psychique, peut être différente de la réalité que le miroir lui renvoie. Le *même* est un *autre* que l'identique. Ainsi, par rapport au reflet que projette le miroir, nous pouvons avancer que le moi-même perçu est un *moi-autre*. Ce reflet, provenant du moi-autre, de l'autre que moi, est la réalité, le réel tel que nous l'avons défini. Le moi-autre est la réalité dont le danseur perçoit l'authenticité dans son reflet.

En somme, l'artiste ne peut se fier complètement à ce qu'il pense être par ses propres projections internes au regard de sa propre représentation psychique du corps. Quant au moi-autre, par la projection que lui réfléchit le miroir, il renvoie *toujours* à une représentation réelle et authentique du corps. Ce moi-autre, le seconde dans sa quête de la perfection tout au long de son apprentissage et l'accompagne lors de créations artistiques. La réalité authentique de ce moi-autre lui sert autant à transformer son corps pour répondre aux exigences de la discipline qu'à danser. Le danseur se scrute par le biais du miroir et il se doit d'être réaliste face à la figure de son double. Le miroir est un regard porté face à soi-même, au moi-autre. En somme, l'artiste danseur doit considérer le moi-autre comme un *Autre* différent de soi dont il est paradoxalement à la fois distinct et semblable.

Nous venons de clarifier chez le danseur professionnel, la notion de compétition. Elle n'est pas envers ses pairs mais se joue à l'intérieur de la dynamique entre soi et le moi-autre. La véritable compétition pour le danseur professionnel est en relation avec la représentation projective de sa propre image subjective et celle transmise par le miroir. C'est à l'intérieur d'une dynamique relationnelle de sujet-sujet ou plutôt du sujet-objet où l'objet relationnel est le corps. Par rapport à sa pratique, le danseur doit assumer des choix stratégiques enchevêtrés à une multitude de possibilités, d'échange

et de va-et-vient, à l'intérieur d'un discours interne, intrapsychique. Il doit prendre des décisions en lien avec la représentativité subjective de lui-même et le corps. Une représentativité psychique se fonde principalement sur les impressions et les sensations internes du corps. Un corps se positionne et se déplace dans l'espace. Nous faisons référence à la kinesthésie combinée au système perceptuel.

Dans le discours intrapsychique du danseur, les va-et-vient entre la représentation psychique de soi-même et le reflet du moi-autre, la présence en figure du corps passent de l'intérieur à l'extérieur, de sa propre représentation psychique vers le reflet dans le miroir (moi-autre). La réflexion se poursuit à l'intérieur de lui-même. En somme, le contenu du discours du danseur demeure *interne* tout au long du travail quotidien, sans qu'il se perde dans le monde extérieur comme on le retrouve dans les troubles de personnalité psychotique. Tout en demeurant interne, le discours intrapsychique, représentation de soi et de la figure en présence (moi-autre), a pour effet de conserver l'unité de l'être, corps/esprit, par rapport au monde externe.

4.1.9 La dimension spatio-temporelle

Durant la classe de danse, le miroir met à l'épreuve la réalité corporelle du danseur autant interne qu'externe. Lorsqu'il se regarde dans le miroir, le danseur se voit et au même instant, il est conscient qu'il sera vu par l'autre, le spectateur. Grâce à la plasticité des processus psychiques, l'artiste navigue psychiquement à travers la réalité et la dimension temporelle. Naviguer dans la dimension temporelle signifie qu'au moment présent, au moment où le danseur exécute le mouvement, il doit réaliser (au présent) le mouvement demandé (au passé) et avoir en mémoire la représentation du geste à venir (au futur) pour lier les pas les uns aux autres dans un mouvement continu. Par le miroir, il voit ce qui est et il aperçoit ce qui sera. Ainsi, il peut modifier sa gestuelle en tenant compte des trois dimensions temporelles. Ce phénomène temporel n'a plus la même teneur ni la même rigidité que le temps terrestre lorsqu'il danse, le passé et le futur peuvent se conjuguer au présent.

En somme, la substance vivante, la chair, demeure tout au long de la carrière de l'artiste danseur, liée à la réalité corporelle intimement liée à la dimension atemporelle de son action. Par le moi-autre, le danseur peut améliorer la capacité de se visualiser lui-même par le dehors. Il se regarde, de l'intérieur, comme s'il était en dehors de lui-même. Il observe l'extérieur, par le miroir, de l'intérieur la trace de son corps se mouvant dans l'espace. Par la suite, grâce à la plasticité des processus psychiques, désignés désormais par la psychodynamique intrapsychique, le va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, l'interne et l'externe s'incorporent dans la psyché pour former un tout avec le corps et l'âme, sans se mélanger, sans se confondre et sans se perdre l'un dans l'autre. Ainsi agit le danseur pour modeler son corps selon les exigences de l'art.

Nous comprenons que le moi-autre désigne le moi-objet et plus précisément le moi-corps comme figure en présence. Lors de répétition où l'intégralité de l'œuvre chorégraphique est assimilée mais reste à peaufiner, la figure en présence, le corps, représente l'œuvre d'art comme telle. Pour l'artiste danseur professionnel, en répétition, l'objet auquel il s'identifie coïncide avec la chorégraphie à présenter. Grâce au travail de répétition, l'œuvre se métabolise par la symbiose, une relation étroite, de l'esprit et de la chair.

Dans l'aire intermédiaire, située entre le danseur et le miroir, le corps devient, lors de la démarche artistique, l'*objet d'art*. Pour le danseur, le corps est une matière primordiale de transition entre la réalité kinesthésique et l'objet de désir : la figure en présence ou l'œuvre. En un mot, chair et œuvre d'art sont semblables. Par le corps, la chorégraphie s'anime et prend vie. En salle de répétition, le danseur développe, au fil du temps, la capacité psychique à se représenter lui-même en scène. Sur la scène, face aux spectateurs, le miroir de la salle de répétition se transforme en un trou noir béant : le quatrième mur. En somme, lors d'une répétition, le miroir se transforme en salle de spectacle. Grâce à la psychodynamique de la psyché le danseur peut se transférer de

la salle de répétition à la scène. Partant de deux espaces transitoires situés dans un même lieu (la salle de répétition et la scène) le danseur arrive à effectuer le passage de la salle de répétition et à se représenter sur la scène. À ce moment-ci de la recherche, nous pouvons nous demander : le danseur sur la scène, lieu d'espace transitoire, où se transfère-t-il?

4.1.10 La salle de répétition

La distinction entre la classe de danse et la répétition de danse vient généralement du fait qu'une classe de danse est réservée principalement à l'apprentissage de la danse avec la présence du maître de danse. La répétition est réservée à la rémanence des pas qui composent une chorégraphie, à la remémoration et à l'interprétation de la chorégraphie en présence du répétiteur. Pendant la classe de ballet, face au moi-autre, la principale préoccupation du danseur est le perfectionnement de la technique en lien avec le modelage du corps. En salle de répétition, au-delà de l'interprétation de l'œuvre, un tiers vient s'ajouter aux représentations psychiques du danseur. En arrière-fond, la présence, la conscience d'un autre, le *spectateur à venir* habite le danseur. Sa présence est en permanence en arrière-fond. Par le jeu de la pensée, le studio de danse, espace transitoire, peut se transformer en tout temps en un espace scénique, mais l'opposé, c'est-à-dire une transposition de la scène au studio de danse ne se produit pas. Le studio de danse est la réplique de la scène où le spectateur est remplacé par le miroir qui renvoie au danseur le reflet de la représentation de lui-même. Dit autrement, à l'intérieur des processus psychiques du danseur vient s'incorporer la présence de la représentation d'un tiers au moi-autre, le spectateur.

Au-delà de ce qu'il se représente de lui-même comme danseur lors des répétitions, le souci de la présence du spectateur prend place dans l'esprit du danseur. Cette présence va l'habiter tout au long de ses répétitions bien avant que le spectateur ne prenne place dans la salle de spectacle. Si l'apprenti danseur l'oublie ou s'il agit

comme si le spectateur n'était pas là ou n'est pas important, le maître de danse ou le répétiteur n'hésiteront pas un instant à le lui rappeler.

4.1.10.1 Une répétition et non une reproduction

Paradoxalement, le moment de travail lors d'une répétition d'une chorégraphie ne signifie pas répéter les mêmes gestes pendant des heures. Répéter une chorégraphie c'est se consacrer de nouveau; c'est mettre au monde de nouveau; c'est réitérer et parcourir de nouveau; c'est récupérer et faire ressortir le sens à nouveau; c'est voir de nouveau; c'est assumer de nouveau et être responsable de l'œuvre à venir. En un mot, c'est s'accorder à soi-même la possibilité d'accueillir et de revisiter l'essence originelle de l'œuvre. Ceci agit jusqu'au moment où le danseur parvient à présenter une gestuelle en accord avec *la totalité* de l'œuvre chorégraphique telle qu'elle a été composée à l'origine. C'est au moment où la gestuelle est conforme à l'ensemble des mouvements de la chorégraphie que commence le réel travail artistique de répétition. En somme, une répétition n'est pas l'endroit pour apprendre les mouvements de la chorégraphie, mais pour raffiner et peaufiner la gestuelle en fonction de l'œuvre.

Il est important de distinguer le travail de répétition et le processus de création. Dans un premier temps, le danseur doit apprendre la composition chorégraphique. Cela fait appel à la capacité mnésique de l'artiste. Le danseur concentre son attention sur ce que le chorégraphe cherche à lui transmettre. Il est à l'affût du moindre signe envoyé par le compositeur.

En tant qu'être au service de l'art, le processus de création demande à l'artiste de mettre en veille tout ce qui se rapporte à sa personnalité (traits de caractères, identité et subjectivité) et l'ensemble de ses caractéristiques affectives, émotionnelles et dynamiques. Nous disons en *veille*, car le chorégraphe a besoin de certaines caractéristiques et qualités propres au danseur pour composer une chorégraphie. Du

point de vue psychique, cela exige de l'artiste de la malléabilité, à la fois, un lâcher prise et une ouverture d'esprit afin de répondre aux besoins du chorégraphe. Dans le langage psychodynamique nous disons que la subjectivité constitue la personnalité, elle-même construite à partir d'une multitude d'identifications. Ce dont a besoin le chorégraphe c'est de l'artiste danseur, le moi-autre, et non de la personne qui danse.

L'artiste danseur doit être capable de répondre à la vision du chorégraphe en fonction de l'œuvre en construction. Des éléments peuvent perturber ou interférer avec la représentation psychique du chorégraphe qui cherche à composer. Ce dont a besoin le chorégraphe c'est d'un corps, objet transitionnel entre l'invisible et le visible, l'intangible et le tangible qui réponde à sa vision. Nous avons vu au début de ce chapitre l'immensité de la polyvalence et de la variété de mouvements possibles du corps humain grâce à la technique en danse. De fait, plus le corps est perfectionné, façonné pour satisfaire aux exigences de l'art de danse, plus le chorégraphe bénéficie d'un éventail large de mouvement et des attributions d'une gestuelle riche pour combler ses inspirations, explorer et rendre possible la réalisation de ses ambitions chorégraphiques.

La mémoire est une faculté qui oublie et un danseur travaille une chorégraphie en l'interprétant des dizaines de fois. Le danseur va la répéter la avec l'assistance du répétiteur jusqu'à ce que l'œuvre artistique soit perceptible dans son intégralité et son originalité. Le danseur doit répondre en tous points aux spécificités artistiques et à la singularité du travail accompli. Une fois l'œuvre complétée et apprise, nous ne sommes plus dans la créativité d'un processus artistique (la composition) ni dans l'intégration de la chorégraphie, mais plutôt dans la création. Du point de vue psychologique, ce processus identificatoire entre l'artiste et l'œuvre d'art s'opère à chaque présentation. Une fois le travail de répétition terminé, l'artiste n'a plus à réfléchir ni à se remémorer les pas de la chorégraphie, il danse.

Nous avons vu que l'apprentissage de la danse porte principalement sur la technique, le style et l'esthétisme du mouvement. En répétition, un autre élément essentiel vient s'ajouter : *l'interprétation*.

4.1.10.2 L'interprétation : l'essence de l'œuvre

Au chapitre de la Genèse de l'art de la danse, Noverre²⁷ est venu bouleverser certains fondements du monde de la danse de son époque. De nombreux changements ont été apportés, le plus important étant d'évacuer de la scène tout individu dont l'intention était de faire valoir ses intérêts personnels. La scène est devenue interdite à ceux qui cherchaient à se pavaner, à montrer leur opulence et leurs richesses matérielles ou encore à manifester leurs prouesses physiques personnelles, etc. La scène ne devrait pas être le lieu adéquat pour ceux qui ont des qualités idiosyncrasiques, voire atypiques ou encore qui considèrent la scène comme un lieu de divertissement. Pour Noverre, la scène n'est pas l'endroit où chacun montre ce qu'il est capable de faire selon ses qualités personnelles. Depuis Noverre la danse est devenue un art à part entière dépourvue de parole par l'intégration d'une trame dramatique dont la gestuelle va déterminer le sens même et la portée herméneutique.

L'interprétation en danse est orientée par le chorégraphe lors du processus de création. Dans l'intention d'attribuer un sens à sa composition chorégraphique, il va expliquer, éclaircir, déterminer, préciser et décrire en mots ou en gestes ce qu'il veut voir. La chair est l'unique matière fondamentale à l'édification et porte l'essence de l'œuvre. D'un côté, les remarques et les commentaires du chorégraphe vont faciliter la compréhension de ses intentions artistiques et de l'autre côté le danseur pourra en interioriser le sens à travers l'œuvre en devenir. De cette façon, il sera capable d'exprimer et de transmettre, de manière manifeste, le sens de la chorégraphie en le

²⁷ Voir la section : 3.1.11- Noverre : grand novateur, p. 69.

transposant en mouvements. Ainsi, le danseur transcende en quelque sorte l'intentionnalité du travail chorégraphique et en révèle aux spectateurs le sens. Son interprétation liée à son talent et à ses qualités artistiques dévoile le sens de la chorégraphie une fois sur scène, au-delà de la maîtrise technique. Le danseur, son corps mis au service de l'art, est à la fois la matière qui compose le socle sur lequel l'œuvre se crée et la matière qui forme la structure qui la compose.

Au fur et à mesure que les pas se composent et se lient, les qualités de l'artiste émergent et le sens de l'œuvre s'installe venant influencer l'interprétation du danseur. Il mémorise la chorégraphie pas à pas et chaque représentation gestuelle perçue par les indications du chorégraphe est retransmise par le corps. Il intègre la composition chorégraphique et il retient dans sa mémoire chaque pas. Chaque geste se lie aux autres pour former le mouvement, la dynamique gestuelle. D'un mouvement à l'autre, d'un enchaînement de mouvements à l'autre et d'une variation à l'autre, lentement la chorégraphie s'élabore et s'organise. Tout comme dans une classe de danse, c'est aussi le moment tout désigné pour prendre des risques et aller au bout de ses capacités artistiques et de soi-même. À la fin de la construction, nous obtenons l'œuvre lorsque la chorégraphie est totalement intégrée; lorsque tous les éléments et chacune des parties de la composition sont mémorisés, intégrés à la pensée et incorporés à la chair. Ils font partie à part entière de l'esprit du danseur. En somme, esprit, corps et œuvre d'art ne font qu'un, forment un tout, une totalité.

Du point de vue sémantique, le sens de l'action du danseur diffère du temps de travail (classe et répétition) de l'interprétation de l'œuvre sur scène. Il prend une toute autre signification chez le danseur concentré sur ses tâches au quotidien. La signification de son agir au travail désigne l'indication d'une direction ou d'un point précis sur lequel le danseur doit maintenir sa concentration, soit pour apprendre, soit pour exécuter un mouvement. Quant à l'œuvre, le danseur y insufflé un sens par son interprétation; il vient animer et vivifier une dynamique particulière à la chorégraphie.

Du point de vue du spectateur, le sens d'une œuvre d'art désigne par extension une connaissance intuitive (la connaissance de l'essence de l'œuvre d'art), un savoir. Il réfère une sensation de plaisir (beauté et joie) en lien avec la faculté d'éprouver. Plus précisément, le sens esthétique d'une œuvre d'art « concerne la relation entre un objet perceptible qui renvoie à une autre réalité que lui-même (un signe) et ce à quoi il renvoie. » (Rey, 2006, p. 3459) Pour le danseur, s'ajoute à cette définition le sens de la création qui représente une « Idée intelligible à laquelle un objet de pensée peut être rapporté et qui sert à expliquer, à justifier son existence. » (Robert, 2007, p. 2350)

L'interprétation est l'essence de l'œuvre chorégraphique qui justifie sa raison d'être. Elle permet au spectateur de comprendre la signification qui en émane. Sa compréhension relève d'une aptitude à apprécier de façon intuitive et immédiate ce qui se révèle à soi. L'essence provient de la scène liée à une représentation psychique, l'interprétation du danseur, du moi-autre (une représentation réelle et authentique du corps) de l'œuvre d'art comme telle. Nous parlons d'une représentation d'un tout organisé et structuré par la chair en mouvement dont la psychodynamique est conçue par le danseur.

Dans le travail quotidien du danseur, une fois la chorégraphie composée, le danseur doit répéter. Les répétitions se font généralement après la classe, lorsque le corps est prêt à agir, à s'élever, à danser.

4.1.10.3 Le danseur et l'œuvre de création

Le danseur répète une chorégraphie, bien souvent par fragments, jusqu'au moment où l'ensemble des parties de l'œuvre forment un tout. Après des semaines, voire des mois de labeur, une fois tous les éléments chorégraphiques réunis au point de parachèvement, la sensation de totalité procure un profond sentiment de liberté chez le danseur : il n'a plus la préoccupation de compter chaque *tempo* de la partition musicale en accord avec les pas de danse; il n'a plus la nécessité de surinvestir ses processus psychiques et de faire l'effort mnésique de se remémorer la séquence des mouvements. L'intentionnalité de la gestuelle et son interprétation porteuse de sens s'amalgament peu à peu à l'œuvre. Le travail de répétition enracine le travail psychique dans la chair. Danse et sens s'unissent pour former un tout chez l'artiste.

Au terme du processus d'identification/intégration, la transposition de l'œuvre à la chair est complétée. Une fois le travail accompli, nous pouvons dire que la personnalité du danseur est en quelque sorte mise de côté pour laisser la place à l'artiste danseur et à son désir d'accomplissement artistique. Une fois la chorégraphie maîtrisée dans sa totalité, le corps et l'esprit ne font qu'un. L'artiste *est* danse. Une fois l'œuvre digérée et métabolisée dans un premier temps par la psyché, elle est incorporée à la chair par la suite. Tout l'être artistique est engagé lors de la présentation, de la création de l'œuvre.

L'une des tâches essentielles du répétiteur est d'amener le danseur à un degré d'assurance suffisamment élevé pour le libérer de toute contrainte. Il s'agit de le libérer des inquiétudes ou des doutes susceptibles d'entraver sa démarche artistique lorsqu'il aura à franchir le seuil de la scène.

4.1.10.4 L'artiste et l'acte de création

Les répétitions sont les moments idéaux pour approfondir le sens artistique de la chorégraphie. Lors d'un processus de création chorégraphique, l'attitude et la tâche du danseur est d'être totalement disponible aux besoins du chorégraphe. Lors des échanges entre le danseur et le chorégraphe, les termes *expérimentation* et *exploration* prennent leur sens. En répétition, la tâche principale du danseur est de faire en sorte que l'œuvre soit présentée comme à sa conception originelle. Le temps de répétition est *son* moment de la journée. Au-delà des pas appris, c'est le moment idéal pour amalgamer et peaufiner l'interprétation. En répétition, le danseur s'exprime artistiquement à la pleine capacité de son talent pour faire ressortir l'essence même de l'œuvre²⁸. Comme il a été mentionné, une chorégraphie est une construction où tout a été déterminé. Ainsi, au moment d'entrer en scène, tout est joué, tout est en place prêt et installé (maquillage, costume, lumière, décor et musique) pour la création de l'œuvre. De plus, avant d'entrer en scène la tension psychique étant à son comble, ce n'est pas sur scène que le danseur prendra des risques.

Le rôle du danseur est de présenter une œuvre et non de la recomposer ou de la modifier au gré de son état physique du moment ou de son humeur et de ses fantaisies. Le danseur professionnel est conscient qu'avant d'entrer en scène, il n'y a plus de maître de danse, ni de chorégraphe, ni de répétiteur. Il n'y a que lui, seul, face à la scène. La responsabilité de la création sur scène dépend rigoureusement et formellement que de lui. S'il arrive un incident en cours de route, il est le seul susceptible de remédier à la situation. Une fois sur scène, la création lui incombe et il

²⁸ Lors de certaines répétitions, quelques jours avant de partir en tournée, pour me préserver je dansais sans interpréter. Je passais à travers l'exécution des pas de la chorégraphie, semblable à un automate, sans y mettre mon *âme*, c'est-à-dire en exécutant simplement les mouvements et les variations. Avec les années, j'avais remarqué combien l'interprétation artistique, en plus de l'effort physique, était exténuante et exigeait une grande dépense d'énergie sur le plan de l'investissement psychique.

est le seul à répondre de ses actes. Avoir confiance au maître de danse, au répétiteur, répondre aux besoins du chorégraphe et se mettre au service de son art pour créer, nous amène à aborder l'un des aspects particuliers que nous retrouvons au sein de la psychodynamique du danseur professionnel : la soumission.

4.1.11 La soumission

Durant la journée de travail, c'est-à-dire la classe de danse, les répétitions ou lors d'un processus de création chorégraphique, le danseur professionnel est à l'écoute et attentif aux signes transmis par le maître de danse, le répétiteur ou le chorégraphe. À travers des liens relationnels d'autorité, l'attitude du danseur témoigne de la docilité et de l'obéissance. Il existe dans cette dynamique relationnelle la présence d'une qualité rattachée à une notion primordiale : le respect. Le respect fait référence à une entente tacite, à une alliance dont le pacte est établi par un engagement mutuel vis-à-vis de la chorégraphie à venir.

Contrairement aux valeurs modernes où l'être soumis est généralement perçu comme péjoratif, l'état de soumission est l'une des qualités primordiales du danseur professionnel. Une telle qualité est l'un des éléments essentiels pour le développement du danseur. L'acte de se soumettre est fondamentalement un acte de confiance.

Le terme soumission sous l'influence du verbe soumettre est la réfection de submission qui désigne l'action de se ranger sous l'autorité de quelqu'un et de se placer dans une disposition à obéir. À la fin du XVI^e siècle, le verbe soumettre prend la valeur concrète d'exposer quelqu'un ou quelque chose à une action. Au début du XVII^e siècle et avant que le mot ne se spécialise en droit, soumission s'est employé, par métonymie, pour signifier « témoignages, déclarations de respect » (Rey, 2006, p. 3590-3591). Quant au terme soumettre, il est issu du latin classique *submittere* (*sub* : sous et *mittere* : envoyer) qui a plusieurs sens généraux au figuré, comme

« envoyer à la place de » et « envoyer secrètement » d'où « suborner »; « envoyer de bas en haut » d'où « faire surgir » et « élever ». Il semble bien, probablement grâce à la vivacité de la tradition orale à travers les siècles, que le terme soumission ait conservé aujourd'hui pour le danseur de ballet le même sens depuis le Roi-Soleil. Cela fait toujours écho, de nos jours, à la même interprétation dans le monde de la danse professionnelle.

Dans le cas présent, il est important de comprendre que le sens du terme soumission n'a pas de rapport avec une relation entre dominant et dominé. La soumission relève plus de l'*obéissance* que de la subordination, plus de la *servitude* que de la servilité, plus d'une *obédience* que de la prosternation, plus du *respect* que de l'emprise, plus de la *docilité* que de la dépendance et plus d'une *abnégation* que d'une résignation. En d'autres mots, le danseur professionnel ne se soumet pas à n'importe qui et la soumission ne signifie pas qu'il n'y a pas de limites à dépasser. Dès le début de son apprentissage, il se soumet au maître de danse, car il a confiance en lui. L'initié croit aux connaissances, à l'expérience pratique, à la compétence et aux qualités pédagogiques du maître susceptible de l'initier au monde de la danse et de le former à sa discipline.

Une fois le danseur devenu professionnel, l'état de soumission sous-tend une marque de confiance en lien avec le respect du maître de danse. Ce lien se transfère au chorégraphe puis au répétiteur dans un rapport d'engagement mutuel. La soumission réfère à une alliance dans l'échange d'un désir commun : la création de l'œuvre.

Toute alliance se crée à l'intérieur d'un pacte. C'est un pacte dont le contenu tacite pourrait signifier : *je t'offre la matière première pour composer une œuvre chorégraphique, matière en échange de laquelle je danserai pour créer à même ma chair l'œuvre d'art*. Ainsi, créature et créateur ne font qu'un. La chair est la matière de transformation d'une pensée en gestation du chorégraphe et de la matérialisation-crée d'une composition chorégraphique par le danseur. En somme, la pensée du

chorégraphe durant le processus de création réfère à un monde irréel, invisible et intangible. Bref, à un monde fantasmatique. Elle se situe principalement dans le registre du monde imaginaire. À partir des pensées fantasmatiques du chorégraphe, l'artiste danseur va d'abord extraire, grâce au registre symbolique²⁹ que nous avons défini précédemment, une gestuelle puis la transposer, en vue de la matérialiser, dans un monde réel, visible et tangible grâce à la matière vivante corporelle. La chair est considérée comme une substance primordiale, vectrice et porteuse de sens, indispensable à la création.

4.1.12 L'espoir : fondement de l'idéal artistique

Comme il a été mentionné précédemment, le danseur est perpétuellement dans une quête de la perfection gestuelle même s'il sait pertinemment qu'elle relève de l'infini, de *l'inaccessible*. Pourtant, malgré cette ambition qui peut paraître irréaliste, à travers les siècles l'art de la danse a progressé. L'espoir sous-tend cette *action de chercher* comme un appel, une aspiration, une soif insatiable et fait partie du quotidien du danseur. Alors, l'artiste s'avance parfois vers des lieux inconnus, des terrains inexplorés. L'espérance liée à sa quête fait du danseur un éternel chercheur. Pour se rendre dans des lieux qui n'ont jamais été éprouvés par le danseur, cela prend une certaine part de courage face au risque et une certaine forme de soumission/respect face à l'inconnu, ouvert et offert à lui. Aller vers l'inconnu, prendre des risques et explorer de nouvelles voies liées à la beauté et à la perfection de la gestuelle sous-tend primordialement avoir confiance. Il s'agit d'une confiance, non seulement dirigée vers les autres mais aussi en soi, en ses propres capacités. C'est une confiance en soi ouverte sur la possibilité de *se permettre*. Se permettre, chez le danseur, signifie prendre des risques pour aller au-delà de soi, de ce qui est connu, de ce qui existe au préalable et de cheminer jusqu'au bout de ses tentatives exploratoires.

²⁹ Voir p. 95, à la note #22.

Du point de vue de la psychologie, nous pouvons établir une comparaison entre l'enfant qui fait ses premiers pas dans le monde terrestre et le jeune danseur à l'aube de ses premiers pas dans le monde de l'art. La prévalence à faire confiance par rapport au processus d'apprentissage et de création fait référence par analogie au premier stade du développement humain d'Erik H. Erikson (1968). Le premier stade de l'existence humaine est nommé par Erikson : « La confiance fondamentale dans la mutualité de l'échange [c']est cet « optimiste » originel, cette conviction que « quelqu'un est là »; sans cet optimisme et cette conviction nous ne serions vivre. » (p. 137) Dans le cadre notre étude, ce *quelqu'un qui est là*, nous verrons qu'il réfère à la rencontre du danseur en coulisses avec le Plus-grand-que-soi, l'œuvre d'art comme telle.

Erikson renchérit en mentionnant que, si le premier stade d'apprentissage de la confiance fondamentale, un lien d'attachement, n'arrive pas à se développer dans la première enfance, par un défaut de l'enfant lui-même ou à cause de l'assistance maternelle, l'enfant meurt mentalement. Il ne répond pas, il n'apprend pas et il n'assimile pas ce dont on le nourrit. La rencontre initiale d'un sujet qui perçoit et d'un objet perçu est le point de départ de tout sens de l'identité. Chez l'apprenti danseur, cela se traduit par l'intervention de ceux qui vont nourrir ses premiers pas. Par conséquent, son état d'esprit, lié à une confiance mutuelle est crucial pour le développement de son identité professionnelle. L'importance de la notion d'identité chez le danseur professionnel sera approfondie ultérieurement dans la recherche.

Si nous transposons ce qui précède au monde de la danse, nous constatons à quel point la notion de soumission sous-tend un lien de confiance et de respect. Elle est primordiale dans le développement de l'artiste. L'état d'esprit entre le jeune danseur et ceux qui vont l'élever au-dessus de sa condition actuelle se prolonge tout au long de sa carrière jour après jour. Nous comprenons mieux aussi que le processus de soumission est en lien avec une alliance. Elle sous-tend un pacte mutuel en vue de

créer un projet artistique commun. Le projet artistique une fois achevé se révèle sur la scène et de ce fait, confère au danseur de grandes responsabilités.

4.1.13 La scène

La scène est l'épreuve ultime pour le danseur. Le danseur y est comparable à un funambule dont la pratique s'exerce sans filet. Au-delà du studio de danse, son milieu de travail, le théâtre fait partie de son habitat. Dans le lieu théâtral, l'acte de création artistique se réalise et se révèle à l'autre. Parfois, le fil est mince pour que l'œuvre bascule dans la catastrophe. C'est pour éviter ce genre de situation que le danseur passe de longues heures en studio de répétition. Un court moment d'inattention, d'égarement, un blanc de mémoire, un pas ou un bras dans la mauvaise direction, pire, une chute et tout se brise, se morcèle, perd son sens et des semaines de travail sont anéanties. Pour le premier danseur, cela comporte de lourdes responsabilités.

4.1.13.1 Les responsabilités du danseur

Les pages précédentes permettent de constater que pour se présenter sur scène, au-delà du talent, l'artiste doit faire face à de multiples devoirs et imputations :

- Conserver et maintenir une bonne santé mentale et physique
- Pratiquer son art au quotidien
- Maintenir, conserver, améliorer et perfectionner son niveau technique
- Éviter toutes blessures
- Poursuivre sa quête de l'excellence (beauté/perfection/virtuosité)
- Transposer dans le réel la composition chorégraphique
- Se remémorer et répéter l'œuvre chorégraphique jusqu'au moment où elle sera présentée sur scène
- Agir comme étant le dépositaire et gardien de l'œuvre d'art
- Interpréter par l'expression gestuelle l'œuvre (portée herméneutique)

- Assumer et répondre de ses actes (pas droit à une deuxième chance sur scène)
- Conserver et transmettre la tradition orale (technique/esthétique/stylistique)
- Respecter l'éthique de sa profession

Le danseur professionnel sur scène n'a pas droit à l'erreur et encore moins à une seconde chance. Contrairement à d'autres formes d'art comme la peinture ou la sculpture, lors du spectacle, le danseur n'a pas l'opportunité de reprendre sa prestation. Une fois le geste accompli, il doit en assumer les conséquences immédiates. Le danseur doit répéter aussi longtemps qu'il le faut pour que les pas, les enchaînements et l'ensemble des mouvements deviennent naturels chez lui. L'ensemble de la composition chorégraphique devient une seconde nature : il ne lui est plus nécessaire d'intensifier l'activation et le surinvestissement de processus psychiques pour convertir la symbolique des représentations des formes gestuelles. Sur scène, il agit à partir de la remémorisation des représentations psychiques à la transposition de l'ensemble de la gestuelle dans le réel par la chair. Bref, il travaille corps et âme pour qu'il ne lui reste qu'à placer toute son attention, sa concentration et son énergie à présenter sur scène la création d'un monde nouveau.

4.1.14 L'investissement psychique chez le danseur

Il va sans dire qu'au travail physique s'amalgame un travail psychique intense. La psychodynamique en lien avec le travail physique, entre l'esprit et le corps, développe le sens artistique chez le danseur. La représentation de la *figure en présence* réfléchi par le miroir, représentant du moi-autre, que ce soit en classe, en répétition ou sur scène, l'intensité de l'investissement psychique est constamment sollicitée. Comme nous l'avons vu, l'effort psychique assidu pour maintenir une concentration et les différents processus psychiques liés aux tâches du danseur au quotidien, exigent, au-delà de la présence physique, un travail d'investissement psychique intense.

À travers les événements significatifs de la journée de travail, nous retenons quatre processus principaux, dont l'interaction entre eux et la mobilisation viennent ainsi circonscrire la psychodynamique du danseur au quotidien : la vigilance, la remémoration, la somesthésie et l'autoévaluation.

Le processus de vigilance réfère à un état de mise en alerte qui nécessite l'attention. La vigilance recouvre à la fois l'activité des processus psychiques et l'ajustement du système neuromusculaire. Les ajustements dépendent de différents niveaux de vigilance en fonction des situations qui apparaissent en lien avec l'attention. L'attention va mettre en jeu l'efficacité des processus psychiques et principalement la captation d'informations susceptibles d'orienter l'action du danseur. Ainsi, le danseur arrive à mieux organiser ses tâches en fonction des exigences du travail. Le danseur est attentif autant aux signes transmis par le corps comme la douleur que les signes externes captés dans son environnement spatial. Le danseur est à l'affût de tout ce qui se présente à lui. Nous pensons aux consignes transmises par le maître de danse ou celles du répétiteur, la considération que porte l'artiste sur sa propre image (le moi-autre) projetée par le miroir ou encore de la proximité d'un collègue trop proche de sa sphère corporelle. Un tel processus sollicite principalement les systèmes sensitifs de la vision, de l'audition et de la kinesthésie. La pratique de la danse exige une excellente vision périphérique, une oreille musicale très fine et une évaluation de la dimension spatiale exemplaire.

Le processus de la remémoration demande au danseur dans un premier temps le repérage et la reconnaissance de ce qui se manifeste à l'extérieur de sa sphère corporelle. Une fois les manifestations captées grâce à l'attention, elles sont retenues et emmagasinées en mémoire. Par la suite, le danseur doit se remémorer c'est-à-dire *faire surgir dans sa mémoire* un souvenir ou mieux *se rappeler à soi*. La remémoration est un *rappel volontaire* de ce qui a été évoqué dans la mémoire des expériences du passé dont l'effet est de *rendre présent à l'esprit* le souvenir. En

somme, *se rappeler* c'est la faculté d'évoquer les faits du passé et de les avoir de nouveau présents à l'esprit. Le danseur se rappelle à lui les formes ou la série de mouvements. Le passé s'actualise au présent grâce au registre symbolique des représentations chorégraphiques, les formes qui ont été conservées et sauvegardées dans sa mémoire. Ainsi, par le corps, il arrive à présenter à nouveau les formes gestuelles de la composition chorégraphique.

Le processus somesthétique (du grec *sôma* : corps et *aïsthêsis* : sensibilité) se rapporte à l'ensemble des différents systèmes sensoriels du corps. La sensibilité inclut la proprioception, les sensations internes (qui permettent d'avoir conscience de la position et des mouvements de chaque partie du corps à chaque instant), l'extéroception (les sensations externes). Paul Sauleau (2011) de la Faculté de médecine de Rennes parle aussi de nociception (les sensations de douleur). Il décrit la douleur comme un signal d'alarme transitoire (aiguë) ou persistant (chronique). La somesthésie est le principal système sensoriel du corps humain et sa privation peut provoquer des troubles psychologiques majeurs et graves. Les sensations peuvent désigner un phénomène ressenti consciemment, comme la chaleur, le froid, une pression tactile, la douleur, la tension musculaire, etc. Elles proviennent de différentes parties du corps comme la peau, les tendons, les articulations, les viscères, etc. Ajoutons que, grâce au sens somesthétique, combiné à la vision périphérique, le danseur développe au cours des années le sens de la *présence de l'autre* aux abords de sa sphère corporelle. Il est de plus en plus éveillé et conscient à la présence des autres danseurs, autant durant la classe que durant les répétitions et sur scène, situés dans le même espace transitionnel.

Comme nous l'avons vu, le processus d'autoévaluation fait référence à la dynamique psychique du jugement. Elle vise principalement à solliciter une évaluation de ses capacités, de ses possibilités, par soi-même. C'est un processus portant sur la faculté de l'esprit à discerner la réalité déterminée par le moi-autre. En somme, dans le cas

du danseur, les décisions et les choix alliés au moi-autre vont dépendre particulièrement de l'estimation et de l'appréciation de la *figure en présence*; de la réalité visible face à la représentation de soi-même projetée par le miroir. Une projection de l'intérieur c'est-à-dire un *project interne* du moi-objet/œuvre d'art, conforme au reflet du miroir, repris par le sujet-danseur, va par la suite se greffer à la réalité externe.

Tous les processus s'intriquent les uns par rapport aux autres. Aucun d'eux n'est priorisé. L'implication particulière des perceptions visuelle, auditive et kinesthésique exigent une grande sensibilité sensorielle. Ils exigent une concentration et une rétroaction qui, elles-mêmes, requièrent une aptitude à canaliser l'investissement de l'énergie psychique en vue d'assembler des formes symbolisant une gestuelle. De telles formes prennent vie chez le danseur en commençant par la transformation symbolique du langage technique. Puis, le danseur transforme aussitôt les représentations symboliques inspirées par le vocabulaire technique dans son espace psychique. En somme, il convertit la représentation de mots pour les transposer par la suite dans le réel d'un espace transitoire par l'expression corporelle.

4.1.15 Le corps versus l'unification de l'esprit

Paradoxalement, la réalité projetée par le miroir demande à la fois de prendre une certaine distance par rapport à la représentation du corps tout en y étant présent. Cela demande d'être capable de poser un regard à la fois objectif et subjectif sur soi-même. C'est être capable d'établir une forme de séparation. Plus précisément une distanciation entre le *Je* c'est-à-dire, la personnalité subjective de celui qui danse et la part du *moi* représentative de l'artiste danseur dans son ensemble. Une forme de séparation entre la personne et l'artiste s'opère sans le phénomène de la dissociation ou du clivage, sans que les pensées ne se dispersent dans les méandres de l'irrationalité psychotique. Le danseur reste conscient de la malléabilité de son corps,

offert à l'art, en considérant la réalité somesthétique tout au long de sa quête artistique. Grâce au lien constant, le va-et-vient entre l'esprit et le corps, il n'y a pas de fragmentation ou de morcellement psychique. La pensée est libre mais la limite corporelle le maintient dans la réalité terrestre par l'entremise de la chair. C'est en grande partie grâce à l'authenticité de la douleur physique que le danseur conserve et maintient son équilibre psychique par rapport à la réalité. La douleur physique est concrète et véritable au sens de conforme à la réalité, à ce qui est.

Constamment à l'écoute et sensible aux signaux transmis par son corps, le danseur arrive à préserver et à maintenir son lien avec le réel. Grâce à la nociception, le danseur conserve et entretient son attachement, son lien terrestre à la réalité.

Le mouvement de va-et-vient intimement lié à l'âme et au corps s'opère tout au long de la journée de travail. Corps et âme (forme de vie supérieure : être humain vivant et conscient) vont de pair. Lorsque nous observons le corps du danseur à la fin de sa journée de travail, nous en oublions souvent la partie invisible. L'investissement des processus psychiques pour danser demande un apport d'énergie d'une grande intensité. Ce jeu d'aller-retour au quotidien, cette dialectique entre le danseur et son double réfléchi par le miroir finit à la longue par épuiser l'appareil psychique. La constance et l'intensité des processus psychiques en vue d'établir de plus grandes formations psychiques (l'œuvre d'art chorégraphique) génèrent une tension soutenue et contrôlée. À la longue, elle épuise autant, sinon plus, l'état d'esprit que le corps.

4.1.16 Conclusion

L'intérêt pour nous, en lien avec notre question de recherche, est de prendre conscience du travail quotidien du danseur professionnel principalement lié aux registres du symbolique (en fonction des formes gestuelles) et du réel (en fonction du corps).

Nous avons mis en lumière la polyvalence, la richesse et la variété de poses, des enchaînements et des mouvements offerts par le vocabulaire de ballet. Grâce à sa grande capacité de concentration et à sa capacité mnésique liée à l'écoute et à l'observation, le danseur s'initie à l'art de la danse et entame un long parcours lié à une quête : une quête de la beauté et de la virtuosité. Elle est tributaire d'une présence attentive et active autant à l'environnement externe qu'à un monde interne. Elle se fonde sur l'espoir de réaliser des tentatives exploratoires vers des espaces inconnus et d'aller au-delà de ses propres frontières artistiques.

Le danseur est aussi le dépositaire de l'expérience de toutes les personnes, les ancêtres, l'ayant précédé : les maîtres de danse, les chorégraphes, les répétiteurs. Ils ont contribué à la transmission inter et intragénérationnelle depuis le début de la genèse de l'organisation de la danse. Grâce à la tradition orale, chacun à sa façon participe à construire l'identité propre de l'artiste et tous habitent l'esprit et le corps du danseur, situé en marge de la scène. Une fois sur scène, l'artiste fait face à l'ultime responsabilité. Il est conscient que son interprétation doit avoir une portée herméneutique. Il est conscient que s'il ne passe pas la rampe, le quatrième mur, il risque de disparaître, supprimé de la mémoire du spectateur. Le risque de *disparaître*, symboliquement c'est la mort de l'artiste. C'est un risque qui, une fois combiné au trac en arrière-scène, génère automatiquement des tensions psychiques élevées.

Le chapitre sur la genèse et le quotidien du danseur nous a amené à mieux comprendre les exigences et les responsabilités de l'artiste en marge de la scène prêt à faire le passage vers un monde nouveau. Nous allons voir de manière concrète, par la mise en lumière de l'agir du premier danseur, comment il est investi de tout ce qui vient d'être expliqué dans les chapitres précédents.

L'art est un point de jonction entre le réel et le transcendant [...] L'art véritable n'a pas pour but de vous faire évader mais de vous recentrer, de vous ramener à vous, dans votre vrai moi [...] L'artiste incarne l'idée.
(Maurice Béjart dans Noverre, (1978, p. 23, 25-26, 27.)

CHAPITRE V

LE PASSAGE

5.1 INTRODUCTION : LE PASSAGE AUTO-ETHNOGRAPHIQUE

La genèse et le quotidien du danseur nous ont fait découvrir des qualités importantes et des facteurs déterminants dans le développement de l'artiste danseur. Pour aborder l'étude du passage comme tel, nous allons d'abord parcourir, pas à pas, le chemin de l'artiste de l'arrière-scène à la scène. Le point de vue auto-ethnographique sera crucial pour nous guider à travers le cheminement du danseur professionnel au pied du passage d'un monde à l'autre. Ensuite, nous allons entreprendre un survol autour du giron du passage, à partir des coulisses, où se distinguent l'avant de l'après, l'arrière-scène et la scène. Ici, grâce à différents concepts et théories en lien avec l'étude, nos auteurs émérites apporteront leurs lumières.

Nous allons procéder à une description ethnographique du phénomène vécu du danseur prêt à aller sur scène. Nous allons repérer les éléments situationnels, les unités significatives, susceptibles de nous permettre de présenter une seule *formation situationnelle*.

À partir de la *théoria* de nos auteurs émérites, nous ferons des allers-retours constants entre la description du phénomène et les différentes théories. Elles s'imbriqueront progressivement à notre étude et à nos unités de significations. Ainsi, suivant le danseur à la trace, nous espérons réussir à élaborer une réduction phénoménologique. Elle permettra de mettre en lumière une situation particulière et d'apporter un éclairage sur le mystère autour de l'entrée en scène de l'artiste, situé entre deux mondes à la fois distincts et complémentaires.

Avant d'entamer la description de nature auto-ethnographique du passage, il est important de mentionner que ce travail de rédaction a été effectué au tout début de l'élaboration de notre étude. Il aurait été tentant de modifier certains passages descriptifs au cours de l'élaboration de la thèse à partir de nos découvertes. Nous avons préféré garder son intégralité et conserver tout ce qui paraissait de l'ordre de la spontanéité et parfois de nature énigmatique.

La principale difficulté a été de décrire le passage tout en tenant compte des transformations qui paraissaient au fil de sa carrière professionnelle. Il est question du moment où l'artiste est occupé à ne pas s'égarer, continue à être perturbé, avec l'enjeu ultime d'*apprivoiser* le passage. Comment faire comprendre au lecteur toute la complexité du passage tout en tenant compte de son évolution progressive à travers les années d'expérience? Si j'avais décrit le passage de l'arrière-scène à la scène comme il a été effectué dans les dernières années de notre carrière, il aurait suffi de quelques lignes. Dès lors, le lecteur aurait été perplexe et peut-être confus devant une description épurée d'éléments psychiques. L'enjeu était d'amalgamer la description du passage à partir de l'évolution et de la progression avec l'appropriation du passage, c'est-à-dire depuis le début de notre carrière jusqu'à nos dernières années de pratique. Nous croyons avoir surmonté cette difficulté, dissipé la confusion possible du lecteur en clarifiant la notion de la temporalité en employant des termes comme : auparavant, autrefois, maintenant, aujourd'hui, etc.

5.2 LE PASSAGE

Durant mes premières années, le trac était comme un cul-de-sac, une impasse, un moment incontournable. Au tout début de ma carrière, j'étais nerveux, tendu et stressé avant chaque présentation. Pire, la tension était la même sur la scène. Il n'y avait pas de différence entre le trac vécu en arrière-scène et celui vécu sur la scène. Les mêmes questions et insécurités revenaient à chaque fois.

À mes débuts, les chuchotements et les murmures de la foule m'effrayaient. J'imaginai tous les gens de la presse réunis pour me critiquer, me juger, m'évaluer, comme au temps des combattants dans une arène antique. Les personnes de la scène politique et de la finance sans compter les journalistes, tous réunis pour la grande première. Pire encore, il y avait la famille et les amis. « Je me dois de bien performer sinon c'est la descente aux enfers. »

Avec les années, le bruissement du public avant le spectacle me transporte et me rassure. Ces murmures m'indiquent qu'ils sont présents au rendez-vous pour notre rencontre. Cet après-midi lors du filage³⁰, j'ai tout vérifié minutieusement. À commencer par le repérage des marques sur la scène³¹ pour mes emplacements et mes déplacements à différents moments de la chorégraphie. J'ai inspecté mes entrées et mes sorties de scène pour vérifier si rien n'obstrue mes allers-retours entre les coulisses et la scène durant le spectacle. J'ai évalué l'intensité des éclairages : il est

³⁰ Le filage d'une œuvre chorégraphique signifie l'enfilade des pas qui composent la chorégraphie c'est-à-dire que le danseur fait l'enchaînement de tous les mouvements de la chorégraphie du début à la fin sans faire d'arrêt soit pour corriger une section de l'œuvre, soit pour régler un aspect technique (éclairage, son, décor et/ou effets spéciaux).

³¹ Le marquage de la scène consiste à placer de petites bandes adhésives en forme de croix, généralement phosphorescentes et perceptibles sur la scène posées à certains endroits spécifiques sur le plateau. Souvent, elles consistent à identifier le point central de la scène et le centre et les quarts du plateau placés à équidistance (tout comme les pendillons des coulisses) en avant-scène. Grâce à ces marques, le danseur peut repérer son emplacement et ceux à venir en tout temps tout au long de création de l'œuvre.

difficile de danser face à la noirceur d'un trou béant, le quatrième mur. Il ne faut surtout pas qu'en plus, l'éclairage vienne m'éblouir par son intensité. J'ai estimé les différents points focaux importants à respecter durant le spectacle, surtout ceux en liens avec le fameux mur.

Pour le pas de deux, c'est encore plus complexe, car je ne suis plus seul dans l'aventure. Ma partenaire semble à l'aise, mais moi, je ne suis pas certain à cent pour cent. Je devrais être sûr de moi et confiant, en pleine possession de mes moyens pour lui assurer d'être tout à fait libre de danser sans avoir à l'inquiéter d'un partenaire fiable ou non. Elle ne doit, à aucun moment, avoir de doute ou se préoccuper de la qualité de ma présence lorsque nous allons nous retrouver ensemble sur scène tout à l'heure. Comme à l'habitude, lors de la réalisation du pas de deux, toute mon attention est orientée vers ma partenaire. Plus précisément, je surveille constamment son équilibre qui passe par ses pointes. Au-delà du lien qui nous unit, assurant les enchevêtrements de nos corps, les portées et les allers-retours entre nous, je dois sans cesse préserver son axe central.

À travers mes différentes inspections de l'après-midi, un dernier aspect crucial est en jeu. Je profite du moment sur scène pour sonder le terrain, car mes chaussons de danse doivent bien adhérer au sol. Paradoxalement, l'adhésion au sol doit être parfaite particulièrement lorsque je me retrouve entre ciel et terre. Quand je tourne, au sol ou en l'air, quand je fais des sauts, mon appel et mon atterrissage doivent être parfaitement exécutés. Tous mes déplacements, aussi bien sur le plancher de la scène qu'en l'air, dépendent de la qualité de mon adhérence au sol. Le contact y est vital et doit être sans faille. L'adhérence doit être à la fois satisfaisante, sans la possibilité de perte l'équilibre et suffisamment résistante à la friction au sol. De plus, elle ne doit pas entraver mes enchaînements de mouvements. Une douce et juste adhésion au sol

s'exerce grâce à la pierre d'arcanson³². On la retrouve dans un bac de bois, situé en arrière-scène, suffisamment grand pour y mettre les pieds.

Tout au long de mes vérifications méticuleuses, l'espace scénique semble vide en apparence. Je m'efforce de rester calme et imperturbable pour ne pas perdre ma substance, mon essence. Je ne dois pas m'énerver, m'emballer, ne pas m'exciter outre mesure. Paradoxalement, tout le processus me rassure, mais n'enlève en rien la tension interne. Je la reconnais, elle semble chercher à s'installer et vouloir s'ancrer en moi à mesure que la rencontre approche.

L'enfilade du spectacle, les vérifications et l'inspection des lieux sont terminées et ma classe de réchauffement sur scène vient tout juste de finir. Différemment d'une classe habituelle, où l'on cherche à progresser dans notre quête de la perfection, la classe de réchauffement a une durée plus courte qu'une classe habituelle et elle est un moment propice au placement corporel. Ainsi, en plus de préparer le corps à l'effort physique, j'ai pu m'assurer et vérifier si je maîtrise tous les rudiments techniques de base essentiels pour la création de l'œuvre d'art à venir.

Avant de me diriger vers ma loge, je dois maintenir mes muscles au chaud. Je recouvre mon corps d'un coton ouaté, d'un pantalon de réchauffement et d'une paire de pantoufles en laine de mouton. Elles couvrent mes chaussons de danse. (Prendre un coup de froid risque de m'exposer à un spasme musculaire et ma prestation sur scène peut être mise en péril). La tension dans l'air est déjà suffisamment élevée pour ne pas prendre ce genre de risque. Comme les autres membres de la troupe, je suis nerveux pour la « Première » de ce soir. S'il fallait qu'en plus je me blesse juste avant la présentation cela augmenterait le stress de tout un chacun.

³² L'arcanson ou colophane est une résine solide lisse et vitreuse fabriquée généralement à partir de la gemme de pin. Le danseur écrase de ses pieds la résine. Peu à peu, elle devient une poudre fine qui adhère à la semelle de ses chaussons.

En direction de ma loge, je repense à la répétition du spectacle sur scène de cette après-midi durant laquelle nous avons fait un filage des chorégraphies qui seront présentées. J'ai marqué l'enchaînement du ballet sur la scène pour ne pas m'épuiser, me préserver et conserver mes forces physiques pour la présentation de ce soir. Avec les années d'entraînement, j'ai compris que c'est une question d'équilibre et de savoir doser l'énergie. Toute la journée, je dois la gérer pour être capable d'amener et de maintenir mon corps au maximum de sa forme à chaque moment de la présentation. Par contre, pour ce qui est des enchaînements techniques difficiles, j'ai pratiqué les enchaînements tels qu'ils seront exécutés ce soir. Sur le plan technique, il n'y a aucun compromis. J'ai compris avec le temps : au-delà des exigences du chorégraphe, du répétiteur et même du directeur de la troupe, les journées de spectacle m'appartiennent. Je suis le seul maître à bord. Un premier rôle n'est jamais évident à assumer, jamais gagné d'avance et jamais il n'est exécuté et interprété de la même manière d'une soirée à l'autre. C'est l'inconnu. Il est impossible de prédire comment l'œuvre sera dansée, perçue et reçue.

Me voilà arrivé à mon « repaire », ma loge, ma tanière comme j'aime bien la nommer. C'est l'unique endroit où je peux me retrouver dans une solitude bénéfique pour me reposer, me ressourcer, me retrouver une dernière fois avec moi-même, avant d'entrer en scène, avant la transformation, avant mon départ. Le rideau va se lever dans moins d'une heure. À cette idée, j'ai un serrement au cœur et mes organes semblent se tordre et se nouer. Je prends une grande respiration.

Assis, le miroir m'éclaire le visage. Je m'observe pendant quelques secondes. C'est comme si j'étais en face d'un inconnu. Étrangement, sans aucune raison, pendant quelques secondes, je me demande qui me regarde. Finalement, cela n'a aucune importance, car dans quelques instants, sur scène, autant mon visage que mon corps ne m'appartiendront plus. J'entame mon maquillage, la transformation.

J'ai toujours aimé me maquiller. Pour moi, c'est un moment privilégié de recueillement particulier, de préparation et surtout une certaine forme de dépersonnalisation. Peu à peu, je construis mon propre masque à partir des traits de mon visage. C'est celui vu par le spectateur. Ce n'est pas moi qu'ils vont regarder, mais celui que je présenterai. Grâce au masque, mes traits naturels sont amplifiés. L'Autre apparaît et tout devient possible. Celui derrière le masque restera ici, dans ma tanière, le temps de la présentation. C'est comme si deux réalités, mon visage et celui du masque, ne pouvaient se confondre même si, paradoxalement, ils sont liés l'un à l'autre intimement, même si l'un ne peut exister sans l'autre.

Je me déshabille et j'enfile mon costume de scène. C'est un moment sensible, la dernière étape de la transformation : encore une fois le nouveau s'installe. J'enfile précieusement la nouvelle peau, complément de mon masque. Je me redresse et lève le menton. Placé devant le miroir, j'observe le résultat de la transformation et mon pouls s'accélère. Non, ce n'est pas nécessaire, ce n'est pas le moment, il est beaucoup trop tôt. « Tout va bien. Il n'y a rien à craindre. Détends-toi, calme-toi, respire ». Toute augmentation de la tension interne, des pulsions cardiaques, lorsque je ne suis pas en mouvement, risque de se transmettre à mes fibres musculaires et me scléroser. Elles risquent de se tendre et de se rigidifier. Mon être doit être ouvert et non perturbé par les tensions internes qui m'assaillent comme une sommation qui ne cesse de se répéter. D'abord l'esprit : il doit être libéré du stress, puis c'est le corps. Avec le masque amalgamé à mon visage et le costume comme deuxième peau, il n'y a plus de retour. Je dois aller jusqu'au bout de mon apparition. Je dois rester calme et paisible. Mon esprit doit absolument être dans un état de sérénité et de paix pour s'inscrire dans un corps souple et détendu, prêt à agir. C'est comme si je venais de disparaître pour faire place au personnage que j'aurai à incarner.

La transformation est complétée. Je prends une profonde respiration et devant le miroir, j'essaie de me convaincre que c'est bien moi qui suis en dessous de la nouvelle peau. Il y a toujours cette curieuse impression, difficile à définir, qu'il y a quelqu'un d'autre. Je ne me sens pas comme d'habitude, comme à tous les jours. Je suis fébrile et enthousiaste. Le reflet que je vois n'est pas celui de l'homme d'il y a quelques instants, avant d'entrer dans ma tanière. Maintenant, à la vue de l'autre moi, quelque chose, une énergie, une force, se met en place peu à peu. Je n'arrive toujours pas à la définir clairement. J'accepte une sorte de vibration qui s'installe dans mes entrailles. Je sais pertinemment qu'il est totalement inutile d'aller à l'encontre de ces tensions. J'accepte qu'elles s'emparent de moi à mon insu. C'est comme si je n'avais pas le choix. Si je veux créer l'œuvre, danser, je dois accepter ce qui est en train de se vivre. Je ne cherche pas à comprendre. Ce n'est pas le temps de se perdre dans les méandres d'une myriade de questions, à savoir ce qui se passe à l'intérieur de mes entrailles. Je ne suis pas disponible pour errer dans des eaux troubles. Je laisse agir la part en moi que je n'arrive pas à contrôler. J'accepte cette puissance viscérale et vitale que je dois contenir pour l'instant... Le moment de me libérer de cette force n'est pas encore venu. Pour l'instant, j'accepte d'être différent, de me sentir différent, le temps du spectacle.

Le temps file, je n'ai pas le choix : j'accepte mon sort, j'assume la suite des événements. Debout devant mon reflet, je me demande encore une fois... qui est là? Avant de quitter mon repaire pour la scène, je me dis « à plus tard ». Je me donne un rendez-vous après le spectacle, ici-même, dans ma tanière, quand je pourrai remettre mon masque de scène à sa place, là où il doit demeurer. Je me couvre encore une fois de mes vêtements de réchauffement. Je quitte ma loge et je me mets en route vers la scène. Je me dirige vers l'arrière-scène, en traversant différents couloirs, différents espaces, vers le lieu où j'ai à créer et à offrir une autre vision d'un monde par l'interface de la danse.

La joie éprouvée à l'idée d'entrer sur la scène n'a pas toujours été. Que de chemin parcouru avec le temps. Autrefois, avant d'aller sur la scène, c'était une toute autre sphère dimensionnelle où se jouaient les enjeux du parcours entre ma loge et la scène.

À mes débuts, lors de mes premiers spectacles, de mes premiers pas sur scène, la tension était telle que je me sentais dévasté, déchiré et seul au monde. C'était l'angoisse et le sentiment d'une solitude stérile lorsque j'étais en coulissess. J'ai tout essayé... Parfois, par la rage et la colère, j'essayais d'affronter la pénible et incompréhensible situation de stress. Soir après soir, c'était des affrontements conflictuels afin de me contrôler, de m'adapter, de me conditionner, de me raisonner face à une situation incontrôlable pour dompter la bête assaillante, l'angoisse. Elle cherchait à envahir mon corps et mon esprit par intrusion et effraction. Le refus était catégorique. C'était un combat ultime contre le trac à chaque spectacle. Je livrais un combat interne infernal pour me délivrer de l'angoisse pour me (re)posséder, m'appartenir. La peur faisait son œuvre. Je voulais absolument conserver le contrôle et plus mes tentatives étaient vouées à l'échec et plus j'avais l'impression d'être paralysé... Je figeais. Le combat aboutissait souvent au désespoir et au délabrement. Je vivais un combat solitaire, toujours stérile, toujours perdant. Seul au monde, j'angoissais à l'idée de me placer dans la noirceur et le silence des coulisses. Je me rappelle qu'autrefois, je me disais :

« Qu'il fait noir ici! » J'en perds tous mes repères. Je suis totalement incapable de me fixer un point d'ancrage. J'ai l'impression d'être totalement perdu dans une espèce de vide, incapable de me retrouver ou de me situer. Je suis incapable de m'accrocher, de m'agripper, de m'appuyer ou de me lier à quoi que ce soit. Il n'y a rien devant, rien derrière et pas un son. Dans quelques instants à peine, tout l'espace scénique sera rempli de lumière et de sons. « Allez! Qu'est-ce qu'ils attendent pour démarrer le spectacle? » Je n'en peux plus.

« Qu'il fait noir ici! » Il y a à peine quelques instants, je craignais de me retrouver ici, encore une fois comme à chaque fois, comme les fois précédentes. C'est un moment difficile, mais incontournable. J'ai cherché à nier le trac, à faire comme s'il n'existait pas, comme si je pouvais me placer au-dessus de ce que je vis, de ce qui m'habite. Je commence à me dire de plus en plus que cela peut m'être fatal de nier la réalité; nier ce que je ressens. La peur assaille mes pensées et mes entrailles. Au fond, finalement, peut-être qu'il serait mieux de tenter de vivre un moment d'étrangeté et de malaise profond et le reconnaître.

« Qu'il fait noir ici! » À chaque fois c'est pareil. Ça ne change pas. Je dois absolument me ressaisir. Il n'y a pas moyen de faire autrement... Il faut faire autrement... Je dois trouver le moyen de me calmer d'abord. Les rares fois où j'ai tenté de faire comme si c'était le fruit de mon imagination, comme si je ne devais pas prendre trop au sérieux ce moment solennel, cela m'a coûté cher. Minimiser, banaliser la portée d'une telle indisposition est une erreur, car il y a toujours un moment où le retour de « la chose » qui assaille est pire. Mieux vaut « faire avec » et agir. Mais quoi faire et comment agir pour que la tension troublante disparaisse avant le spectacle?

« Dieu qu'il fait noir! » Je n'ose me l'avouer, j'ai peur d'affronter les spectateurs. C'est comme si je partais en guerre. En guerre contre qui... contre quoi? La pénible sensation me semble insurmontable. Les risques sont immenses. Un seul faux pas, un simple petit moment de distraction, une faille dans la mémoire et tout peut basculer. Dans le règne de la grâce et de la beauté, un mauvais mouvement, une chute sur le sol et l'existence perd son sens et ma raison d'être au monde. La magie de l'œuvre d'art chorégraphique se brise et s'abîme. C'est l'abîme.

« Dieu, qu'il fait noir! » Dieu... Mon Dieu... Mon cœur bat trop vite. Beaucoup trop vite par rapport à mon souffle et l'état stagnant de mon corps. Je sens mon muscle cardiaque se contracter et mes veines claquer dans mon cou. Ma respiration est trop lente et insuffisante par rapport à mes battements cardiaques. Je dois me calmer. Je dois me contrôler. Contrôler ce trop qui m'habite. « Prends de profondes respirations. Bouge un peu. »

À chaque fois c'est pareil. Les mêmes émotions reviennent inlassablement : la peur au ventre, le doute et les remises en question. Pourtant, ceux-ci n'ont aucune raison d'être. Je danse depuis des années. Oui, c'est une nouvelle création. Par contre, je répète en studio depuis des semaines. Rien n'a été laissé au hasard. Chaque pas, chaque mouvement, chaque déplacement et enchaînement dans l'espace ont été structurés, organisés et définis clairement. Ils ont fait l'objet d'une mise en espace durant de longues heures de création par le chorégraphe. La chorégraphie a fait l'objet de réajustements et de raffinements lors des répétitions par la suite. Il n'y a vraiment aucune raison qui justifie mon désarroi présentement. Pourtant, il y a une appréhension incompréhensible de l'instant présent. Oui, aller sur la scène est lourd à porter, exigeant et difficile.

Encore une fois, le doute m'assaille. Vais-je me rappeler mes pas, mes enchaînements, mes entrées et sorties de scène jusqu'à la fin du ballet? Vais-je être capable d'exécuter et de me rappeler tout ce que l'on me demande de faire du début à la fin? Vais-je être capable de passer physiquement à travers la soirée? Pourquoi ai-je voulu faire ce métier? Qu'est-ce que je fais ici? Qu'est-ce que ça me donne à moi tout ce travail? Qu'est-ce que ça me rapporte? Pourquoi jusqu'à la dernière minute, faut-il encore une fois que je sois stressé? Et tant qu'à faire, pourquoi est-ce que j'existe? Et ça tourne, et ça tourne...

Avec les années, j'ai essayé de me contrôler... de me raisonner. Je me disais parfois : « C'est assez! Il n'y a pas de raison. » La raison m'a été totalement inutile. Je me disais : « Je devrais me sentir bien. Pourtant, je suis bien, en pleine forme, fort. Mon niveau technique est tout à fait maîtrisé pour ce qu'il m'est demandé d'accomplir. J'ai pratiqué et répété la chorégraphie pendant des heures, des jours, des semaines durant. En ce moment, il n'y a rien qui puisse venir entraver mon travail. » J'essaie une dernière fois de me raisonner. Rien à faire. La logique et la raison sont inutiles et inefficaces. Elles n'ont rien à voir avec la solution à mes craintes et à mes inquiétudes avant un spectacle. Toute tentative raisonnable échoue face au trac. J'ai la profonde intuition que ma voie de salut se trouve ailleurs, est ailleurs. Et si ce n'était pas le trac qui me fait vibrer, mais autre chose? « Arrête! Calme-toi. Jouis de ce moment unique et de ce pour quoi tu existes. Donne-toi la Sainte Paix. Allez! »

Pourquoi ne pas faire avec et vivre la tension qui m'habite? Pourquoi ne pas transformer le sens de tout ça? Pourquoi, ne pas changer les choses, les orienter différemment et les vivre autrement? Pourquoi ne pas accueillir la tension/vibration et modifier ma disposition d'esprit à la chose? Pourquoi ne pas considérer la situation différemment et la regarder autrement tout en l'acceptant?

Aujourd'hui, en ce moment, c'est bien différent... J'arrive en arrière-scène. Comme à l'habitude, depuis les tous débuts de ma carrière, je me rends sur la scène pour sentir le pouls de la foule. Tout près du rideau au centre de la scène, pendant quelques secondes, je ferme les yeux et j'écoute... J'écoute le murmure de la foule. Ils sont là, présents, pour notre rendez-vous. Ce moment de douce béatitude vécu, je retourne en arrière-scène. C'est fascinant la transformation de ce lieu. Quelques heures auparavant, lors du filage, y régnait une grande effervescence d'énergie et d'action, autant en arrière-scène que sur la scène. Les personnes impliquées dans l'organisation s'affairaient à la bonne marche du spectacle : le personnel technique, la costumière, la répétitrice, le maître de ballet, le directeur de la compagnie de

ballet et les danseurs. Maintenant, l'atmosphère est complètement changée : c'est le silence, la pénombre et tout ce qui se passe présentement est comme étrangement au ralenti; comme si le temps prenait une autre dimension. Les techniciens du théâtre sont chacun à leur poste, accordant toute leur attention à leurs tâches.

Je salue d'un signe de tête les danseurs croisés sur mon chemin. Ceux à portée de voix, nous nous transmettons le mot de Cambronne³³.

À chaque fois, c'est immuable, j'arrive en arrière-scène, juste avant le spectacle et j'ai l'étrange impression de déjà vu, comme si je me retrouvais dans... une église. Au-delà du fait que mon monde intérieur est chamboulé, je ressens la même impression par rapport au calme, à l'ambiance et l'atmosphère qui règne en arrière-scène. Tous ici présents ont un profond respect du lieu. Les danseurs trouvent refuge en arrière-scène, après avoir quitté leur loge respective. Ils sont attentionnés et concentrés vers un but commun. Tout un chacun cherche à ne pas « s'éparpiller », à se contenir pour le moment tant attendu. Les jeux sont faits. Tout est en place pour l'accomplissement de l'œuvre. Il ne reste qu'à se mettre en mouvement, à danser. Je me sens comme un funambule. Le fil est mince et précaire. Avant d'entrer en scène, un mot, un geste, un regard et tout peut basculer. Tous respectent une certaine distance entre eux. Pourtant, nous ferons tous esprit de corps, le moment venu, lors du spectacle. Pour l'instant chacun est dans son monde. Chacun savait que le succès de la création va dépendre du lien qui va se créer entre nous et nous unir. Gare à celui qui s'approche et qui cherche à me faire dévier de mon chemin. Mes pensées sont présentement dans

³³ L'origine et la tradition de ce mot dans le monde du théâtre provient d'un général sous le régime de Napoléon. Pierre Jacques Étienne Cambronne, devenu Pierre, vicomte Cambronne est un général de l'Empire. Cette réponse, lors de la bataille de Waterloo à l'été de 1815 est passée à la postérité. Certains disent qu'il aurait plutôt dit « La garde meurt mais ne se rend pas ». Cambronne blessé fut emmené comme prisonnier en Angleterre. De retour en France en 1830, il fut à plusieurs reprises interrogé sur le sujet. Il a toujours prétendu n'avoir jamais dit ni le mot ni la phrase. Néanmoins, en 1862, Victor Hugo, dans « les Misérables », écrivit qu'au général anglais qui cria « Grenadiers, rendez-vous ! » Cambronne répondit, ce qui est devenu un euphémisme de nos jours : « Merde ! ». (<http://napoleon1er.perso.neuf.fr/Mot-de-Cambronne.html> consulté le 1^{er} décembre 2010).

l'anticipation de l'œuvre à créer. Celui qui me ramène à la réalité du présent ou pire dans un moment passé n'a plus sa place. Il sera repoussé ne serait-ce que par un regard ou un silence. Ma visée est claire, nette et précise : créer. Rien ne doit venir entraver ou me faire dévier de ma trajectoire.

Actuellement, tout est à venir et le futur se conjugue avec le passé dans le présent. C'est comme si le temps et l'existence dans sa totalité n'avaient plus qu'un seul et unique lieu. Je me place vis-à-vis des coulisses d'où je devrai faire mon entrée en scène.

Le lever du rideau, telle une paupière ouverte sur le néant, est prévu pour bientôt. Je le sens. Grâce à la disparition du quatrième mur, le rideau se lève sur un espace béant. Debout en arrière-scène, près des coulisses, je sautille sur place en alternance avec des exercices lents d'étirement. Mon corps doit toujours être souple, malléable, alerte et agile et mon esprit doit demeurer ouvert à toute éventualité, prêt pour danser, prêt à créer. Je reste attentif au signe du régisseur de plateau. Il m'indiquera le moment propice pour me placer en coulissess. Toujours dans l'attente de me positionner, pendant un temps indéterminable, je ferme les yeux et je prends de grandes respirations. Je dois être calme, concentré et alerte... la Paix... Prêt pour me présenter à l'Autre.

Je tourne mon regard vers le régisseur de plateau. Dans la pénombre, avec son casque d'écoute sur la tête, il me fait signe de la tête. Le moment tant attendu est là. Mon cœur s'emballe. « Tout doux. Du calme. Attends encore un peu. Respire. ». Dès ce moment, j'enlève mes survêtements de réchauffement. Je m'avance, je fais un pas pour me positionner derrière le pendillon des coulisses, au pied de la scène. Une joie au cœur s'installe... Innommable... Indéfinissable. Enfin m'y voici.

Tout à coup, j'entends les murmures de l'autre côté du quatrième mur s'estomper, je réalise que l'on ferme les lumières de la salle. Commence la pénombre, simultanément, au même moment les spectateurs se taisent et le silence s'installe peu à peu avant que le spectacle ne commence. Le silence s'installe et la lumière en arrière-scène s'atténue jusqu'à l'obscurité. Pendant l'instant d'un instant, le spectateur et moi sommes dans la noirceur et le silence, au même point d'origine³⁴.

Plus de bruit, plus de lumière. C'est la noirceur. Me voilà enfin seul avec Toi. Nous voilà réunis. Je me concentre, je prie, je m'ouvre, fais de l'espace à l'intérieur. En toute humilité, baissant la tête comme pour faire à la fois un signe de salutation et de soumission, je remercie Dieu de m'avoir prêté ce corps et donné le privilège de m'exprimer par le mouvement. Je lui demande humblement qu'Il me prête de sa force, de sa vitalité, le temps de créer l'œuvre d'art que je lui dédie. Allons-y!

J'arrive. C'est à moi de jouer, de créer, de danser. Dieu, me voilà! Aujourd'hui, debout en coulissess, je me sens enveloppé d'un paisible silence et d'une noirceur. Avant de m'avancer sur la scène et me tourner vers les spectateurs, je me place devant Toi : face-à-face. Je renouvelle la fabuleuse rencontre chaque fois que nous nous retrouvons en scène. Présentement, je maîtrise tous les éléments de mon art : mon corps est mis au service de la Danse et de l'œuvre à créer. Quel plaisir! Quelle joie! Je suis enfin prêt pour notre rendez-vous. Je respire profondément et je me libère de toute crainte et incertitude. Je sens mon corps s'apaiser et mon esprit se libérer. J'accepte et accueille cette énergie interne. Les voies cardiaques s'ouvrent et se libèrent, le rideau se lève, je me prépare à m'élance à la rencontre de l'Autre.

³⁴ Au théâtre, lorsque le régisseur de plateau éteint graduellement la lumière dans la salle, l'artiste en coulissess vit le même phénomène au même moment. Donc, au début de chaque spectacle, spectateur et artiste sont plongés dans la noirceur et le silence.

Quel sentiment prodigieux de bien-être! Force, puissance et énergie... Cet état d'âme est presque indescriptible. C'est une sensation que j'adore. Je me sens transporté par une émotion totale, enveloppante. Tout à coup, des coulisses, je vois la scène s'illuminer de mille feux et s'inonder d'ondes sonores ce qui m'indique que le quatrième mur, la porte sur le néant, est ouvert... J'entre en scène.

J'ai l'impression que le temps s'arrête, il n'a plus d'emprise et plus rien n'a d'importance que de m'élever. Il n'y a pas de commencement ni de fin. Il y a un moment. C'est l'instant où l'œuvre d'art se révèle. Étonnamment, ce moment de révélation me saisit et je me sens transporté par la lumière, le son et le mouvement. Me voilà face à face au spectateur³⁵. Quelle étrange sensation d'irréalité, je sens sa présence, mais je ne le vois pas. Dans la réalité, mon corps se meut dans l'espace face à la noirceur, au vide. Je marche, je m'élance, je cours, je virevolte, je saute... Je danse. Au même instant, simultanément, le spectateur voit et découvre la vision d'un nouveau monde, différent de son quotidien. Dans l'espace scénique, l'œuvre se dévoile, s'offre et s'exprime face à Lui.

Sur scène, je jubile. C'est la joie. Une joie telle que je ressens à peine l'effort physique. Je ne me préoccupe plus de la technique, ni du style. Après avoir tant travaillé, je me permets tout bonnement d'être un danseur et de créer. Je danse... Je ressens un profond sentiment de Liberté. Je m'étonne de ne plus compter le rythme de la musique comme si mon rythme cardiaque et celui de la musique s'étaient unis au même diapason. Rythme, lumière, mouvement, chaleur et espace forment une seule et unique entité en mouvance. Pendant que je danse, j'ai l'impression de vivre un moment sans fin. J'exulte. Je suis ailleurs, en paix et en harmonie, ma pensée et mon

³⁵ Il semble paradoxal de parler du spectateur au singulier quand le danseur se retrouve face à une salle remplie. Pourtant, avec les années d'expérience, j'ai compris que, peu importe le nombre présent d'individus à chaque présentation, il n'y a toujours qu'une seule paire d'yeux multipliée à l'infini qui me regarde. Voilà pourquoi, tout le long de l'élaboration de la thèse, je parlerai du spectateur au singulier au lieu des spectateurs.

cœur sont sur le même plan alors que mon âme s'exhausse. Entre le ciel et la terre, mon corps joue avec la gravité et mon âme sublime. Mon corps est projection et mon esprit lie les pas au fur et à mesure qu'ils se présentent. Je cherche constamment à élever mon corps entre ciel et terre par les mouvements tout au long de la chorégraphie. Tout est harmonie et cohérence. Tout se tient, en lien avec mon cœur qui bat au rythme de mon souffle, en accord avec la lumière et le son et mon âme transpire par les pores de ma peau.

Avec les années et l'expérience de la scène, la maîtrise de la danse acquise, je réalise qu'à l'intérieur de la noirceur et de l'absence de son en coulissess, j'ai découvert quelque chose de palpable, de tangible et de bien réel, un mouvement de va-et-vient : il s'arrête et repart constamment. Mes veines du cou se gonflent et se dégonflent à chaque battement. Le battement résonne sur mes tempes. Je sens mon cœur battre. Je sens les mouvements diastoliques et systoliques accompagner ma quête. Je me suis demandé, qu'est-ce qui fait battre mon cœur? Curieusement, une étrange et agréable sensation indéfinissable s'est installée en moi. Encore plus curieux, plus je réfléchissais à la question et plus les tensions/stress internes se faisaient moins intenses et moins assaillants... Tout d'un coup, j'ai l'étrange impression et l'assurance de n'être plus seul. Je ressens le mouvement de mon cœur qui bat comme une sorte de sommation à répétition qui cherche à m'indiquer quelque chose. C'est ainsi que mon calvaire a pris fin. J'avais l'étrange impression que l'on cognait à une porte avec insistance pour y entrer ou plutôt signifier une Présence. Avec le temps, j'ai tout simplement cessé de me battre avec moi-même. Mon impression s'est transformée en conviction profonde et à partir de ce moment, de cette certitude, jamais plus le sentiment de solitude et d'isolement n'est venu m'accabler.

Après ma prestation, le corps fatigué, épuisé, endolori et affamé, je reprends le chemin inverse. De l'arrière-scène, je retourne dans ma tanière, ma loge. J'enlève mon costume de scène et me démaquille. Je retrouve ma peau et récupère mon visage, le mien, celui que le public n'a jamais vu et qu'il ne connaîtra jamais.

5.2.1 Le danseur face à la scène

En coulissess, j'avais l'impression d'être seul au monde. Juste avant d'entrer en scène, il n'y avait aucune présence physique, plus de maître de danse ou de répétiteur. En coulissess, j'étais dans le noir, dans le silence et face au vide immense et béant. À quoi ou à qui puis-je me rattacher ou m'appuyer? Dans le cas présent, aucune voix physique ne pouvait m'entendre et encore moins me répondre, mis à part ma voix intérieure.

Désormais, et jusqu'à la fin de la création, je serai seul avec ce que nous avons déterminé comme étant le moi-autre, mon âme et mon corps unis pour créer une œuvre d'art chorégraphique. De plus, contrairement au moment où je suis en studio de répétition, je devrai créer face au trou noir que laisse l'ouverture du quatrième mur et sans mon reflet dans le miroir pour me guider et m'accompagner. Ce qu'il y a d'étonnant et de remarquable, c'est de constater que la scène est le seul lieu où il est possible pour l'artiste, pour le temps de la création, de se mouvoir sans son ombre. Nous verrons que même seul sur scène et sans son ombre, une *présence* habite l'artiste tout au long de sa création artistique.

5.3 JAGER : LA TRANSITION DU DIALOGUE VERS LA RENCONTRE

Bern Jager (1996, p. 19-20) distingue du temps festif le temps de travail où se situe l'apprentissage du danseur professionnel. Festif pris au sens d'un temps de réjouissance; il se distingue de la quotidienneté. Après plusieurs années, esprit et corps se libèrent du labeur pour franchir le passage du seuil de la scène afin d'offrir une soirée de rencontre. La rencontre entre l'artiste et le spectateur est nommée le temps festif par Jager. Ici, le temps festif, temps de la rencontre par excellence réfère à l'être au monde où le corps sert à autre chose qu'à travailler, à produire, à posséder ou à marchander. Aussi, nous dit Jager, toute rencontre est précédée d'un seuil à traverser où un hôte nous invite à entrer dans son domaine.

Le théâtre, pour le danseur professionnel, est un lieu sacré. L'élément sacramentel exige de lui un temps d'arrêt obligatoire en marge de la scène comme s'il se plaçait au seuil d'une porte entrouverte vers un lieu de rencontre. Pour bien des auteurs, aborder l'espace scénique va de pair avec la limite d'un seuil et le sacré. Selon Jager se placer à un seuil s'exerce toujours en prévision d'une rencontre et « Tout dévoilement, toute révélation de soi comporte ainsi une requête de voir l'autre. Le spectacle et la manifestation sont une initiative festive vers l'autre, et constituent le début d'un dialogue. » (1974, p. 22) Jager rajoute :

Seul l'être mortel, en mesure d'accepter les limites de son domaine et d'honorer un seuil est capable de peindre, de chanter et de danser son rapport au monde. Seul un tel être ressent le besoin de se lier aux autres par l'amour et l'amitié. (2005, p. 15)

Lorsque le danseur est en coulissess, dans le noir et le silence, face à la scène, *avant d'être face au public*, il est légitime de se demander avec qui le danseur cherche la rencontre, à qui désire-t-il se lier? Avec qui le danseur veut-il entamer un dialogue,

face à la noirceur de l'espace scénique pendant un certain temps indéfini qui le plonge dans une forme de néant?

À l'instar de Jager, Mircea Eliade (1965) nous instruit sur le sens fondamental du seuil. Il symbolise les limites de l'immédiateté et de la réalisation d'un *passage* :

Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lien paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré. (p. 28)

Jager nous apprend que le pouvoir de la création artistique est d'éclairer une autre vision du monde, une autre façon d'habiter le monde : « Les œuvres d'art partagent avec les êtres humains la caractéristique essentielle de pouvoir entrer en relation intersubjective. » (2004, p. 10). Nous comprenons que ce qui est partagé et de commun, ce qui est en jeu dans la relation intersubjective entre le danseur et le spectateur c'est l'œuvre d'art chorégraphique. Au théâtre, ce qui déclenche et rend possible l'intersubjectivité, ce qui s'unit avec le spectateur, dans un même esprit commun, c'est la création.

Selon ma propre expérience du seuil de la scène, ce dont Jager parle me touche par rapport à ce que je ressens au pied de la scène, derrière la coulisse : dialogue, besoin de se lier, amour et amitié, dévoilement, révélation de soi-même, requête de voir l'autre, acceptation des limites de son domaine (le corps) et respect du seuil (les coulisses/le sacré). Ceci existe avant de me rendre sur scène, avant même de faire face au spectateur. En somme, selon Jager, le passage de l'arrière-scène à la scène, du profane au sacré, s'accomplit toujours en passant par un seuil. Au théâtre, il est représenté par les coulisses et pour Jager sa traversée est un moment de *transition* qui

passé à la frontière de deux mondes. Nous comprenons que la rencontre pour le danseur qui se place en coulisses s'établit d'abord avec l'œuvre à venir.

Un tableau dévoilé progressivement permettra de mieux synthétiser les éléments clés, les unités de significations, des rapports de lien avec le passage à l'étude, au fil de notre analyse.

Tableau 5.1 Du travail au festif

THÉÂTRE	ARRIÈRE SCÈNE MONDE PROFANE	COULISSE : PASSAGE MONDE SACRÉ	SCÈNE : ŒUVRE D'ART MONDE NOUVEAU
	Moment de travail	Seuil Désir de se lier Dévoilement/ Révélation de Soi	Moment festif Dialogue (intersubjectivité)
BERN JAGER	Quotidien	Transition (accepter les limites de son domaine et honorer un seuil)	Rencontre : monde de l'art (Amour et amitié)

5.4 VAN GENNEP : D'UN MONDE À L'AUTRE

À travers la multitude de rites de passage décrits par Van Gennep (2004), il arrive qu'il soit nécessaire de se référer à plusieurs d'entre eux pour effectuer un passage. Ce phénomène, Van Gennep le nomme un *enchevêtrement* (p. 14 et 62) de rites de passage. En fonction de notre question de recherche, nous retenons les rituels en rapport avec la purification et la cérémonie funéraire. L'enchevêtrement de ces deux rites est en lien avec le vécu du danseur et le passage à l'étude. Selon Van Gennep, la juxtaposition de certains rites s'effectue parfois de manière si intime, comme dans le cas présent, qu'on ne sait si tel détail du rite appartient à l'un ou à l'autre. Nous analyserons les différents types de rites de passage par rapport à notre question de recherche un peu plus loin.

Il existe un chemin rectiligne dans l'exécution d'un rituel. La voie consiste en un déplacement, un glissement de l'entre-deux mondes par un phénomène transférentiel. Il réfère à la *translation* (p. 267). Le processus de translation fait en sorte qu'une forme ou une figure, dans sa totalité originaire conserve ses caractéristiques physiques et demeure la même autant avant qu'après le passage rituel. Ici, nous référons au corps du danseur effectuant le passage de l'arrière-scène à la création, à l'intérieur du lieu interstitiel : les coulisses, au seuil de la scène. Van Gennep nomme cette étape *liminaire* ou rite de marge. Il y a alors *pivotement de la pensée*. La motion psychique suivie du déplacement corporel, nous la désignons comme une rotation translatrice. Autrement dit, ce mouvement fait référence à la bijection. En somme, dans le cas présent, la fonction bijective indique deux voies, psychique et physique, qui se mettent en mouvement simultanément. Il s'agit de deux voies dont l'une fait en sorte que la forme corporelle du danseur conserve toutes ses caractéristiques physiques, du départ à l'arrivée. L'autre voie est celle de la psyché qui s'élève, prend son envol, vers la création artistique. La complexité de ces concepts en lien avec notre question de recherche sera élaborée ultérieurement.

5.4.1 Les rituels : moments charnières de l'existence humaine

Selon l'auteur, nos sociétés modernes sont fondées sur des bases magico-religieuses et elles sont composées de groupes et de sous-groupes laïcs et religieux dans un monde profane et sacré. Les différents groupes se distinguent par des séparations et des divisions dont les limites sont établies par un seuil sacré. Van Gennep rappelle qu'un seuil, de façon symbolique, n'est qu'un des éléments de l'armature d'une porte formant un ensemble. Il faut le considérer « au sens direct et matériel de rites d'entrée, d'attente et de sortie. » (p. 33) Selon l'auteur, les rites du seuil sont des rites de préparation à une *alliance*. L'alliance est elle-même précédée de rites de préparation à la marge.

Les rites accomplis sur le seuil sont en somme des rites de marge. Passer le seuil signifie s'agréger à un monde nouveau. Différentes notions font en sorte que les rites sont qualifiés et font office de *passage*.

L'artiste en arrière-scène *entre* dans les coulisses et il se place au seuil de la scène, en position *d'attente*. Après un temps *d'arrêt*, il enjambe le seuil pour sortir des coulisses et il *entre* sur scène dans un monde différent de celui précédent. À la fin de la présentation, l'artiste *sort* de l'espace scénique par le seuil et repasse par où il est entré, les coulisses. Il retourne en arrière-scène.

Selon Van Gennep, autant pour les groupes que les individus :

...vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître. C'est agir puis s'arrêter, attendre et se reposer, pour recommencer ensuite à agir, mais autrement. (p. 272)

Pour l'auteur, les seuils sont toujours des états transitoires à franchir : été/hiver, mois/année, jour/nuit, célibat/mariage, naissance/enfance/adolescence/adulte/âge-mûr, vieillesse/mort, profane/sacré, etc. Van Gennep parle de « l'état transitoire » (p. 273) lors d'un rite et indique un fait important sur l'identification du passage. Somme toute, il se réfère à un « *passage matériel*. » (p. 275) Il peut s'agir de l'entrée d'un village, d'une maison ou du passage d'une rue, d'une place. Les passages naturels, pour Van Gennep s'expriment rituellement et rarement par un « symbole ». Selon l'auteur, le passage idéal s'exprime par une « ouverture des portes. » (p. 276) Grâce à Van Gennep, nous prenons conscience que les coulisses, où se trouve le seuil est bel et bien un passage matériel dans un monde visible.

Pour faire référence au danseur en coulisses, le même passage transitoire est identifié comme étant une ouverture possible vers un autre lieu sacré, la scène. Selon Van Gennep, lorsque le portique rituel est le siège de divinités où s'adressent les prières,

comme nos données auto-ethnographiques l'indiquent : « ... le rite de passage matériel est devenu un rite de *passage spirituel*. Ce n'est plus l'acte de passer, c'est une *puissance individualisée* qui assure ce passage immatériellement. »³⁶ (p. 28)

Pour l'individu, dit Van Gennep, les passages successifs d'un âge à un autre ou d'une occupation à une autre sont des passages qui s'accompagnent d'actes particuliers. Ils s'établissent par une période intermédiaire de rites déterminés comme le baptême, l'ordination, etc. grâce au mouvement cérémonial lié au sacré. Même l'apprentissage d'un métier comme tel est constitué d'actes particuliers. Bref, les différents passages liés à des successions d'étapes de la vie individuelle forment des ensembles comme la naissance, la progression scolaire, la puberté, l'âge adulte, le mariage et la mort. Les passages au cours de la vie réfèrent à des cérémonies dont l'objet est identique : « faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre tout aussi déterminée. » (p. 4) Pour le danseur, se préparer à entrer sur scène signifie qu'en arrière-scène, il entre dans une situation particulière sous l'emprise du trac et une fois entré en scène, il est sous l'effet de la dynamique de la création artistique, situation tout aussi particulière, mais différente.

Dans le même esprit, Van Gennep nous fait comprendre qu'avec les années, l'initiation et l'apprentissage sont des rituels de passage pour le futur danseur professionnel. Une fois les habiletés et les compétences acquises, le danseur entre dans une nouvelle étape de sa vie d'artiste. Par exemple, au sein d'une compagnie de danse, il y a toujours des étapes d'excellence à franchir : apprenti, corps de ballet, demi-soliste, soliste et premier danseur.

³⁶ Souligné par nous.

Les étapes et les frontières franchies viennent modifier l'individu. Van Gennep fait remarquer que les moments de passage rattachés aux cérémonies humaines se rapportent aux cycles cosmiques comme la succession des mois, des années, des saisons, de la pleine lune, les solstices et équinoxes, etc. Selon Van Gennep, même si nous sommes loin de connaître leur raison d'être et leur processus, il semble rationnel de regrouper les cérémonies sous différentes théories, par exemple l'impersonnalisme et le personalisme. La théorie de l'impersonnalisme réfère au dynamisme du *mana* (une force supérieure répandue dans la nature chez certains objets ou personnes qui peuvent à leur tour la transmettre à un autre membre du clan. Une force impersonnelle tenant du sacré et de la magie. (Rey 2006, p. 2113)) et la théorie personaliste relève de l'animisme, c'est-à-dire attribuer aux choses une âme analogue à l'âme humaine. Pour l'auteur, de telles théories constituent la religion qu'il nomme la technique *magie* (cérémonies, rites, cultes) d'où l'emploi de l'adjectif *magico-religieux* (p. 17).

Tableau 5.2 Rite de passage vécu par l'artiste

THÉÂTRE	ARRIÈRE SCÈNE MONDE PROFANE	COULISSE : PASSAGE MONDE SACRÉ	SCÈNE : ŒUVRE D'ART MONDE NOUVEAU
ARNOLD VAN GENNEP	Préliminaire	Liminaire	Postliminaire
	Séparation (Reclusion temporaire)	Marge (Borne, frontière, limite)	Agrégation (Rapprochement)
	Préparation à la marge (Sacrifice, don, offrande)	Préparation à l'alliance (Échange)	Alliance (Sacrement de communion)
Rite de purification {	Dépouillement (Désidentification partielle et évacuation des affects nuisibles)	Mort/temps d'arrêt Pivotement (Alternativité/orientation de la pensée)	Renaissance (Régénération)
	Prouver ses intentions (Faire peau neuve/ôter la qualité impure ou donner la qualité de pureté)	Organisation (Passage de l'impure au pure)	Portée collective (Commensalité)
Rite funéraire {	Deuil (Attachement au mort)	Exposition du corps (Suspension de la vie sociale et constitution d'une société spéciale) Cérémonie religieuse (Réintégration des vivants à la vie sociale)	Mystère : passage immatériel/ spirituel (une puissance individualisée)
	Vie sociale		(Agrégation du mort au monde des morts)
	État de flottaison	État transitoire	Transposition (Transfert mutuel de la personnalité)
		Translation*	
* Transposition de la translation du danseur en fonction du passage à l'étude en lien avec l'horizontalité et la verticalité de la motion psychique.	Horizontalité	Horizontalité (Déplacement de la forme : le corps)	Horizontalité somatique & verticalité psychique : état sublimatoire (motion psychique)

5.4.2 Un passage rectiligne

Trois étapes successives caractérisent théoriquement le schéma des rites de passage élaboré par Van Gennep. Les rites de passage sont classés en trois stades séquentiels : le rite *préliminaire* (séparation/arrière-scène), suivi des stades *liminaire* (marge/seuil de la scène) et *postliminaire* (agrégation/espace scénique) (p. 14).

5.4.2.1 Le stade préliminaire : départ pour un autre monde

Au stade préliminaire, Van Gennep mentionne (p. 38-40) l'immanence où l'étranger doit prouver ses intentions. À la première étape du passage *une séparation* du monde antérieur doit s'effectuer. Par analogie, elle fait référence à une séparation du monde actuel et de l'espace-temps où se trouve le danseur en arrière-scène et où il se prépare pour l'étape suivante. À ce stade, le danseur est un étranger dont le désir est de se faire connaître pour se rendre dans un autre lieu, la scène. Au stade préliminaire, le danseur doit prouver ses intentions avant de poursuivre son passage. Dans le sens de Van Gennep, nous verrons un peu plus loin que la preuve de ses intentions est en rapport avec le rituel cérémonial de la purification. En arrière-scène, à cette étape du passage, les danseurs sont généralement dans une sorte de *bulle*, un monde à part et liés à un monde étrange dans un état de tension que l'on nomme le trac. J'ai pu observer que chaque danseur se recueille et chacun semble être dans son propre monde intérieur.

Personnellement, j'avais absolument besoin de me retirer et d'entrer dans un état d'esprit particulier. Je devais faire le vide, me détendre avant de me déployer sur scène. La *chose* en moi, la tension nerveuse installée en moi pouvait se retourner contre celui qui ne faisait pas partie des invités, comme dirait Jager. J'étais ailleurs, incapable de dire où, mais ailleurs.

Sur le plan dynamique de l'investissement psychique, par le recueillement³⁷, je ressentais un besoin impératif, quasi viscéral, de faire le vide mais pas n'importe lequel « vide ». J'avais un profond désir de me retrouver seul avec moi-même. Nous comprenons par ce désir, la nécessité de *se vider*, l'importance de créer un espace psychique pour la création à venir et que cela nécessite une disposition particulière de l'esprit.

Je savais pertinemment que la demande énergétique à venir, autant psychique que physique, serait exigeante en plus de ressentir l'ampleur et le poids des responsabilités lors de la création de l'œuvre. Étrangement, j'avais besoin de me *mettre de côté* comme si j'étais de trop. J'étais trop lourd à porter. Comme si en plus d'interpréter le rôle de Roméo, Mario était devenu de trop. C'est comme si je ne désirais garder en moi que la part de Roméo, mettre de côté Mario pour conserver seulement l'ensemble de l'œuvre et m'y consacrer entièrement. Mario n'était pas nécessaire par rapport à Roméo qui lui, avait besoin de tout l'espace scénique pour être interprété, incarné.

5.4.2.1.1 La perte de l'identité

Lorsqu'un spectateur achète un billet de théâtre pour le ballet *Roméo et Juliette*, il s'attend à voir et à ressentir l'amour passionnel entre deux jeunes êtres dont la trame dramatique les destine à une séparation funeste. Le spectateur est touché par la pureté et l'innocence de la relation amoureuse entre eux. Il n'est pas intéressé à savoir comment la personne du danseur Mario aime Marie mais comment Roméo aime Juliette. Paradoxalement, le danseur professionnel sait pertinemment que le spectateur n'est pas là pour lui mais pour l'artiste, interprète du rôle. Il n'a pas payé pour voir

³⁷ Même si les termes, *concentration*, *méditation*, *recueillement* et *prière* ont leur propre définition, nous allons les considérer tout au long de la thèse comme des synonymes. Fondamentalement, ils ont comme dénominateur commun l'élaboration d'un discours interne, un dialogue entre soi et le moi-autre.

Mario danser mais Roméo qui danse. Le spectateur n'est pas intéressé en la personne du danseur mais plutôt à ce qu'il représente sur scène. Il ne désire pas voir les traits de caractère affectifs, émotionnels et dynamiques de la manière d'être au monde de la personne qui danse. Le professionnel est conscient de l'aspect particulier de son métier. Il sait qu'il se doit de mettre de côté son identité propre pour se mettre au service de l'art en fonction de ce qu'il doit interpréter et présenter. C'est l'un des aspects primordiaux des arts de la scène que l'artiste acquiert lors de son apprentissage. Il en va de même pour l'étudiant face au professeur, le patient face au psychologue. Le patient en face de son psychothérapeute ne connaît pas la vie personnelle du thérapeute. Il n'est pas réellement intéressé à la personne qui fait de la psychologie, mais au psychologue. Il s'en remet aux qualités professionnelles du docteur en psychologie qui a les connaissances, les compétences et la maîtrise de l'art psychothérapeutique.

Ce qui prime en danse c'est la matière vivante, le corps. Ce que le maître de danse cherche à transformer, c'est ce dont le chorégraphe a besoin pour créer, c'est ce sur quoi le répétiteur travaille pour respecter l'ordonnance, l'aménagement et l'organisation chorégraphique. En somme, le danseur professionnel sait qu'il doit laisser en arrière-scène les éléments constitutifs de sa propre identité avant d'entrer sur la scène et laisser la place à la part de l'artiste en lui.

Au début de ma carrière, je me rappelle avoir réalisé que moi, je n'avais pas « grand-chose » à « dire » au public. Depuis ma tendre jeunesse, je m'entraîne avec passion. J'aime bouger, tourner, marcher, courir. J'aime la sensation d'être suspendu dans les airs quand je saute et soulever ma partenaire pour la faire voyager entre ciel et terre. J'ai l'impression d'aimer la danse depuis toujours et plus encore. Bref, tout ce que je connais c'est l'art de la danse. Toutes les connaissances acquises au fil des années comme les mathématiques, la chimie, la biologie, l'histoire se sont superposées très tôt à la psychanalyse, la philosophie, la constitution des religions et l'anthropologie,

les autres formes d'arts, les règnes animal, végétal et minéral. Elles étaient présentes pour nourrir mon art. J'étais curieux par nature. La complexité de l'existence m'a toujours fasciné et intéressé. Je ne sais pas ce que je pourrais dire au spectateur de plus que ce que j'exprime par la création qui inclut toutes mes expériences et mes connaissances. Pour moi, l'art de la danse peut tout exprimer et va bien au-delà des mots pour toucher l'âme humaine.

Du point de vue psychologique, la théorie de l'identité réfère au registre du réalisme et s'éloigne du dualisme. Les troubles de l'identité se rapportent aux troubles de la conscience de soi. Ils sont caractérisés par l'atteinte ou même par la perte du sentiment « d'être identiquement le même dans le temps. » (Bloch & al., 1999, p. 442) Les troubles s'accompagnent du syndrome de la dépersonnalisation et peuvent s'accompagner de la perte des sentiments d'autonomie et de spontanéité.

Généralement, il y a la présence d'un état d'angoisse profond avec l'impression d'une perte de contact avec la réalité « qui n'est autre que le doute éprouvé de la réalité de soi-même et de l'ambiance. »³⁸ (Ibid) Cet état d'esprit se rencontre aussi dans les états oniroïdes et crépusculaires ainsi que dans les formes de début pseudo-névrotique de la schizophrénie. À travers ce point de vue, nous constatons des similitudes avec l'état de trac vécu par le danseur avant d'entrer en scène, imprégné de l'ambiance crépusculaire de l'arrière-scène. Ici, l'enjeu principal pour le danseur est de ne pas se perdre, de ne pas se morceler ou pire ne pas se désintégrer. Nous verrons ultérieurement comment le danseur professionnel arrive à conserver son unité psychique tout en plaçant de côté une part de sa subjectivité, de sa propre identité. Il sera question de *désidentification* et non de dépersonnalisation.

³⁸ Je dois admettre que pendant les premières années de danse professionnelle, à la première étape du passage en arrière-scène (préliminaire), ces symptômes s'apparentaient au trac vécu avant d'entrer sur scène.

5.4.2.1.2 La perspective transcendante : reconversion des forces internes

Lorsque nous allons aborder la notion du trac, nous pourrions comprendre qu'il peut être vécu comme une forme de souffrance psychique. Musi (2005) mentionne : « Il est possible d'atténuer la souffrance engendrée par l'atteinte d'une sphère de la personne en l'aidant à renforcer une autre partie d'elle-même. » (p. 16) Ceci maintient en équilibre l'intégrité globale de la personne. De plus l'identité, selon Musi est une entité dynamique et il est possible de « procéder à une reconversion des forces intérieures, soustraites d'une sphère de la personne et redéployées vers une autre (Cassel, 1982; Pullman, 2002). » (Ibid) Il rajoute que l'être humain peut endurer de grandes souffrances si elles s'inscrivent dans un *horizon de sens*. L'horizon de sens se lie à la notion de la transcendance et devient un moyen puissant pour amoindrir la souffrance. De surcroît, Musi (p. 17) mentionne comment la perspective transcendante peut ouvrir sur la place centrale de la *dimension spirituelle*. En lien avec notre question de recherche, nous retenons qu'une reconversion des forces intérieures peut être possible si nous considérons la notion de spiritualité.

5.4.2.2 Le stade liminaire : une préparation à une alliance

À l'étape liminaire ou de marge, le danseur se trouve en coulisses au cœur de notre question de recherche. Van Gennep explique que c'est le moment où l'on s'organise : c'est la mise en état ou le « rangement du logement ». Au plan psychologique, c'est le moment idéal pour départager la part subjective de l'artiste de la personne qui danse. Ranger la maison signifie pour le danseur professionnel de mettre de l'ordre dans ses pensées, c'est-à-dire ranger ce qui est de trop et organiser les éléments propres à la création.

C'est le moment aussi où il y a échange, en vue d'une alliance, sous forme de cadeaux, par exemple de victuailles et d'offrandes. Ainsi, les procédés d'union réfèrent à plusieurs rites d'échange qui, selon Van Gennep, sont : « ... un procédé de *transfert mutuel de la personnalité*³⁹, qui est aussi simple de mécanisme que celui qui consiste à s'attacher ensemble, à se couvrir d'un même manteau ou voile, etc. » (p. 42) Ici, nous comprenons que ce processus de transfert mutuel s'opère en coulisses entre l'artiste et l'œuvre d'art.

Dans le cas-ci, semblable à un sacrifice, le danseur offre son corps. En ce qui concerne le rangement de la maison, nous pouvons transposer l'idée à l'ensemble de l'organisation du théâtre et du travail du danseur en vue d'une rencontre pour réaliser l'événement artistique. Pour ce qui est de l'échange, nous comprenons que l'offrande se résume à la chair de l'artiste danseur dédiée à l'art.

5.4.2.3 Le stade postliminaire : moment de création

L'étape postliminaire ou d'agrégation pour Van Gennep, constitue l'entrée solennelle comme de se serrer la main, manger, boire, fumer, s'embrasser, s'attacher ou se couvrir ensemble, sacrifier des animaux, s'asperger d'eau, de sang ou d'onctions, etc. Les rites d'agrégation peuvent avoir une portée collective et de rapprochement « comme les danses rituelles, les repas de fiançailles et de noces; les échanges de visites; les tournées de visites; revêtir les costumes des femmes et des hommes mariés ou adultes; pour la femme, être enceinte ou accoucher. » (p. 189) Souvent le rituel de partager un repas et de boire ensemble forme une union parfois définitive : la commensalité. En ce qui concerne la notion de commensalité, nous avons déterminé dans le chapitre sur la genèse du danseur que l'art comme tel est en soi une nourriture

³⁹ Souligné par nous.

pour l'âme⁴⁰. En lien avec la commensalité, le rite d'agrégation est une union proprement matérielle. La matière, la substance proprement dite qui fait office de don lors de la présentation de la création est le corps, la chair.

Au chapitre de la description auto-ethnographique du passage, nous avons compris que tout ce à quoi j'aspirais à cette étape du passage était de m'unir, de faire un, à *quelqu'un* de Plus-grand-que-soi c'est-à-dire : l'œuvre d'art.

J'avais le désir de me lier à *quelqu'un* en qui je pouvais avoir totalement confiance. C'était *quelqu'un* qui se trouvait exactement à l'endroit, dans le même espace-temps, au point de jonction d'une rencontre. C'était *quelqu'un* qui saurait qui je suis, où et pourquoi je m'y trouvais et ce que j'allais y faire. C'était *quelqu'un* avec qui je ne serais pas seul le temps de la création ; je lui dédierais mon œuvre à chaque présentation, il ressemblerait à un ami accompagnateur qui partage la joie vécue, le temps de la création. Cette idée de rapprochement et d'union de Van Gennep vient concrétiser le pacte d'alliance entre l'artiste et son œuvre. Elle concorde aussi avec un dialogue interne et rejoint celle de Jager lorsqu'il mentionne que seul l'être mortel, en mesure d'accepter les limites de son domaine et d'honorer un seuil, est capable de danser son rapport au monde et de ressentir le désir de se lier aux autres par amour et amitié⁴¹. À l'inverse du spectateur qui ne connaît pas la composition chorégraphique, ce *quelqu'un* est le seul à savoir vraiment où je vais au moment où *je suis* et surtout, c'est celui qui va m'insuffler la force et l'énergie nécessaire pour être à la hauteur de sa création. Au fond de moi, même si je me sentais tout puissant sur scène, je savais que si je pouvais créer une œuvre d'art c'est parce que j'étais d'abord sa créature et lui, le créateur, le Plus-grand-que-soi.

⁴⁰ Voir chap. 3.1.5- L'entrée de la danse : de la cour du roi au ballet de cour, p. 59 et 3.1.14- Conclusion, p. 80.

⁴¹ Voir p. 153.

En résumé, selon le schème rituel de passage de Van Gennep, nous pouvons dire, par analogie que le danseur en arrière-scène (préliminaire) procède au rite de préparation à la marge, au seuil de la scène. Une fois en coulisses (liminaire), le danseur se prépare à établir une alliance. Une fois sur scène, l'alliance accomplie par la rencontre avec le Plus-grand-que-soi, le danseur s'agrège à un monde nouveau et sacré (postliminaire).

Chacune des étapes, selon Van Gennep en est une de rapprochement entre deux êtres et deux lieux. Ils cohabitent dans un même monde (sacré) et le processus « est toujours le même : arrêt, attente, passage, entrée, agrégation. » (p. 39) Van Gennep nomme cet attachement, l'union des deux mondes (profane et sacré) plus spécifiquement le phénomène d'agrégation au stade postliminaire, le « sacrement de communion. » (p. 40) Accepter un cadeau ou partager un repas, c'est se lier à l'autre et le rassemblement; l'union ainsi formée constitue un lien renforcé. Elle ne dure parfois que le temps du repas, le temps de la digestion, le temps du spectacle. Notons au passage que Van Gennep invoque la notion de « communion », au moment où le danseur se trouve sur la scène au stade postliminaire du passage. Au moment où l'œuvre d'art se révèle au spectateur.

5.4.3 L'entre-deux monde et le sacré

Lorsque le danseur sort de son état de tension (le trac) pour se rendre en coulisses, il se retrouve dans l'antre d'un *entre deux territoires*. Van Gennep parle d'un *état de flottaison* : « Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de *marge*. » (p. 24) Toujours selon Van Gennep, c'est en quelque sorte une zone où chacun peut voyager d'un monde à l'autre de plein droit. La période de marge se trouve être à la fois un lieu de préparation et un lieu de retraite. « Étant donné le

pivotement de la notion du sacré, les deux territoires sont sacrés pour qui se trouve dans la zone, mais la zone est sacrée pour les habitants des deux territoires. » (p. 23)

Van Gennep fait remarquer que le phénomène de la marge au stade liminaire se constate au-delà des activités humaines. La marge, considérée comme une limite se retrouve aussi bien dans la biologie, la physique que dans les rythmes cosmiques. Selon l'auteur, l'exemple des activités biologiques et sociales montre combien elles doivent se régénérer. Fondamentalement, c'est à la nécessité que « répondent en définitive les rites de passage, au point de prendre parfois la forme de rites de mort et de renaissance. » (p. 260) La représentation dramatique la plus frappante est celle des cérémonies saisonnières rattachées aux cycles lunaires, aux saisons, aux années et à la végétation. Au fond, « l'idée logique de ces parallélismes » est le passage d'un état à un autre grâce au dépouillement et à la nécessité de « *faire peau neuve*. »⁴² (p. 262)

D'ailleurs, pour Van Gennep, deux mouvements vont en sens contraire comme le monde profane et le monde sacré. Ils nécessitent un point mort pour être séparés l'un de l'autre. Il en va de même pour le passage à l'étude. Il existe un moment d'arrêt entre deux lieux distincts, un point d'arrêt en coulisses. C'est un espace où le danseur, dans l'entre-deux, a la possibilité d'établir une rencontre dans l'espoir d'effectuer le passage et d'entrer dans un autre monde.

Pour ma part, jamais je n'aurais osé passer de l'arrière-scène à la scène sans faire un temps de pause. Pour moi, nier l'espace entre l'arrière-scène et la scène est unimaginable, impensable et quasiment insensé. Se rendre sur scène sans faire un arrêt en coulisses est toujours possible, mais hautement risqué. Mon esprit devait être clair, hors de tout doute et de tension interne négative. Toute ma concentration et mon attention, mon investissement psychique, devaient se rapporter à la création de

⁴² Souligné par nous.

l'œuvre. Si quoi que ce soit venait entraver ma démarche, le risque de transposer le chaos de l'arrière-scène à la scène devenait un risque possible. Je devais *m'épurer* de toutes pensées susceptibles de maintenir en moi des éléments, des représentations, sans lien avec l'œuvre à venir au risque de m'attarder ou de m'éloigner du lieu où je me rendais.

Le danseur professionnel se doit d'être *entier* et d'être dévoué corps et âme à son œuvre lorsqu'il se présente en scène. Par rapport à mon expérience vécue, nous aurons l'occasion de constater combien il était nécessaire pour moi, dans un premier temps, d'évacuer tout ce qui était dans mon esprit susceptible de nuire à la présentation de l'œuvre et, dans un deuxième temps, combien il était essentiel de me recueillir pour rassembler et conserver en moi tous les éléments nécessaires et essentiels à la création artistique.

Selon la conceptualisation des rites de passage de Van Gennep, le danseur placé au seuil de la scène (liminaire) à l'interface des rites préliminaires et postliminaires se trouve dans une position intermédiaire et transitoire entre ciel et terre. Il vient de se séparer du monde profane en vue de s'agréger à un monde sacré. Il s'est dépouillé de tout ce qui pourrait nuire à sa prestation à venir en vue de créer un espace de rencontre où la chorégraphie sera présentée. Il n'appartient ni au monde profane ni au monde sacré. Lorsque le danseur est à la marge de la scène, le profane ou le sacré dépend d'un choix personnel. Selon le modèle des rituels de passage développés par Van Gennep, le danseur peut aller vers l'agrégation d'un monde sacré ou se maintenir d'où il vient, c'est-à-dire dans un monde profane. Comme nous l'avons vu, cela dépend vers qui ou quoi l'artiste se tourne et pivote psychiquement son esprit.

Sans vraiment définir ce qu'est le sacré, Van Gennep apporte des précisions intéressantes par rapport à la conception du « pivotement » (p. 16). Selon lui le concept de *pivot* fait référence à une nouvelle orientation de la pensée, une « représentation » (Ibid) caractérisée par son alternativité.

Van Gennep donne l'exemple d'une personne qui vit chez lui, dans le profane. Il vit dans le sacré, face à l'inconnu en qualité d'étranger aussitôt qu'il part en voyage. Ce n'est pas une valeur absolue, dit l'auteur, mais elle indique des situations respectives, « ... selon, que l'on se place en un endroit ou en un autre... » (Ibid) qui vont définir la position de l'artiste.

Tour à tour, au cours de notre existence, il y a un déplacement, au sens d'un transfert, de notre vision du monde dépendamment du point de vue dans lequel nous nous situons. De tels déplacements de l'état d'âme ne vont pas sans troubler la vie individuelle et sociale. C'est pourquoi, dit Van Gennep, les rites de passage sont destinés à amoindrir les effets nuisibles des changements d'état (p. 17). Dans cette perspective, le mouvement, l'élan de l'esprit, du désir, vers le sacré dépendent d'un choix et d'une décision personnelle.

5.4.4 Le phénomène de la translation psychique et corporelle

Le rite de marge a lieu dans les coulisses du théâtre et nous avons transposé le phénomène au danseur au point de jonction des deux mondes vers l'espace scénique. Van Gennep précise l'effet du déplacement de l'entre-deux mondes par un phénomène transférentiel qu'il nomme la *translation*⁴³.

Le processus de translation réfère à un phénomène particulier où le danseur, isolé et maintenu dans une position intermédiaire, entame, psychiquement et physiquement, un déplacement d'un lieu vers un autre. Il s'agit d'un déplacement d'un point de départ à un point d'arrivée où la rencontre de l'autre est son semblable. Le processus de translation s'effectue par le danseur lui-même, il s'opère *par* et *en* lui. C'est comme si, par la translation, le danseur faisait psychiquement la traversée du miroir au sens où l'artiste sur scène représente la figure en négatif que lui réfléchit le miroir; au sens où le moi-autre prend vie dans le réel et l'ici-maintenant. Par le processus de translation, nous comprenons mieux ce que veut signifier Van Gennep par le *transfert mutuel de la personnalité*⁴⁴ qui s'opère au lieu de conjonction au stade liminaire. C'est au seuil de la scène, au moment où l'artiste se prépare à une alliance, qu'il rencontre la part de l'Autre en lui c'est-à-dire le Plus-grand-que-soi.

⁴³ Van Gennep lance le mot translation mais ne le définit pas et ne l'élabore pas. Par contre, mon expérience de danseur de ballet contemporain qui a effectué des centaines de fois le passage s'intéresse au processus de translation. Il fait écho en moi lorsqu'il s'agit de passer de la coulisse (stade liminaire) à la scène (stade postliminaire). La translation n'explique pas pourquoi le danseur se déplace vers la scène mais décrit le phénomène de ce transfert de lieu en considérant, à la fois, une distinction et un parallèle entre le corps et l'âme. Alors que le corps se dirige en direction de la scène, l'âme prend son envol. Dans un même instant, chacun d'eux se met en mouvement mais s'engage dans deux voies distinctes. L'étymologie vient rejoindre mon intuition par rapport à l'intérêt que je porte à ce déplacement de la coulisse à la scène. Le terme translation est emprunté au latin *translatio* pour servir de substantif verbal à *translater*. Translater est défini en bas latin par *translatare* «transporter en un autre endroit». Il signifie d'abord «transporter dans un autre lieu» qui est concurrencé par *translatum* de *transfere*, transférer. (Rey, 2006, p. 3894)

⁴⁴ Voir p. 166.

Le phénomène de la translation est d'abord un déplacement qui préserve le corps dans l'orientation de l'esprit. La forme corporelle est conservée pendant l'horizontalité linéaire de son trajet (de la coulisse à la scène), alors qu'au même moment, l'orientation de la verticalité de la pensée s'élève, prend son envol, vers l'œuvre de création.

Au stade liminaire, l'union de deux entités, l'artiste et la création, lors de la translation, nécessite un pivotement-déplacement de l'esprit en direction du Plus-grand-que-soi qui se traduit, d'une part, par l'altérité de la forme corporelle sans en modifier ses propriétés et ses caractéristiques artistiques et, d'autre part, par l'esprit qui se libère de toutes contraintes. Van Gennep parle de la levée de tabou⁴⁵ lui permettant ainsi de se consacrer à la création.

En coulissess, le moi-autre et le Plus-grand-que-soi s'unissent par un lien symbiotique⁴⁶. Moi-autre et Plus-grand-que-soi relèvent fondamentalement du *même* au sens où nous retrouvons en apparence la même figure en présence du départ à l'arrivée. La transformation de l'artiste à ce moment du passage s'associe telle quelle à la figure originaire pour indiquer que ce qui a été translaté est semblable à la forme originelle. En somme, le contenant (la chair) et le contenu (la psyché) demeurent les mêmes des coulisses à la scène, tandis que le contenant (le corps) se dirige vers la scène et le contenu (la psyché) s'oriente vers une autre direction. Nous prétendons que ce processus translatif, plus spécifiquement la motion psychique chez notre

⁴⁵ Voir p. 176.

⁴⁶ Même si symbiose et fusion représentent deux types d'union, nous préférons l'utilisation du terme symbiose à celui de fusion. La fusion se définit comme un principe d'union qui, du point de vue psychopathologique, réfère au risque d'une perte identitaire; par métaphore, fusion désigne une union résultant de la combinaison ou de l'interpénétration de choses ou d'êtres (Rey, 2006, p. 1534). En revanche, le processus de symbiose entend l'idée du mutualisme c'est-à-dire une alliance, une forme d'association entre deux parties où nous retrouvons un *tout* formé par le danseur et le Plus-grand-que-soi pour mener à bien un projet commun, l'œuvre de création. Symbiose désigne une association durable et réciproquement profitable entre deux ou plusieurs organismes. Être *en symbiose* désigne être *en union étroite* avec quelqu'un ou un groupe (Rey, p. 3718).

protagoniste à l'étude, qui exerce le pivotement de l'esprit vers le sacré, est le point d'origine, la source, qui entame le processus de la sublimation psychique.

Nous ajoutons que durant tout le moment de la création sur scène, la porte du seuil demeure ouverte jusqu'au dernier passage. Le dernier passage est le moment où l'artiste réalise les derniers gestes, avant de quitter la scène, qui concrétise la totalité de la prestation artistique avant de se rendre en arrière-scène. C'est un retour au stade préliminaire que nous avons déterminé comme le stade de la désagrégation au monde nouveau.

Nous comprenons mieux la translation, chez le danseur, comme l'altérité émergeant de l'intérieur. En fait, le corps avec ses propriétés spécifiques à l'art de la danse demeure le même, mais c'est de l'intérieur que s'opère le passage du profane au sacré, de l'arrière-scène à la scène. Il n'est plus question de matière physique, mais d'une *puissance individualisée* qui assure ce passage immatériellement⁴⁷. C'est un élan de la psyché tournée, pivotant, vers la perspective d'une autre vision du monde.

À l'intérieur du lieu interstitiel (le seuil), au stade liminaire du rite de marge, s'opère le pivotement désigné par la rotation translatrice. Au regard du passage à l'étude par rapport aux mondes profane et sacré en lien avec la psyché et le corps, nous comprenons que le déplacement transférentiel du processus translatif réfère à une bijection (préfixe emprunté au latin *bi* marquant la duplication (Rey, 2006, p. 386) et *jacere* «jeter, lancer» (p. 2964)). Nous définissons la bijection comme la double transposition au figuré, à la fois, de la psyché et du corps. Elle désigne l'action de lancer hors de soi une force agissante (Ibid). Ainsi, la forme (le corps) a un statut commutatif qualifié d'isomorphe dans son ensemble si elle conserve sa figure à son arrivée en un seul antécédent, c'est-à-dire dans la réciprocité de son principe. En

⁴⁷ Voir p. 158.

somme, la bijection est une application bijective qui renvoie à la concordance biunivoque.

Ainsi, s'opère une transformation dans *l'utilisation du corps* par le pivotement de l'esprit transmué en état sublimatoire de la psyché, passé le seuil de la scène. Pour employer un discours emprunté au domaine des sciences de la nature, le corps se transmue en corps exposant à la puissance sublimatoire. Grâce à l'élaboration des différents rites de passage élaborés par Van Gennep rien n'a été retranché, enlevé ou retiré ni au corps ni à l'esprit du danseur, soumis au passage. Par contre, par le rite de purification, certaines caractéristiques au cœur de son identité ont été *mises de côté* pour conserver seulement la part de l'artiste danseur. Sur scène, demeure l'ensemble des qualités artistiques du danseur et le fruit de son travail en lien avec ses ancêtres et son expérience vécue de danseur professionnel. Toutes ses qualités sont conservées, demeurent intactes et lui permettent d'accéder pleinement au monde nouveau et sacré de la scène.

Sur le plan psychologique, la translation se déclenche lorsque le danseur pose son regard en direction de l'œuvre à venir. C'est à ce moment crucial du passage que l'artiste s'identifie au Plus-grand-que-soi dans le but d'incarner et d'interpréter l'œuvre de création chorégraphique.

5.4.5 L'enchevêtrement des rites cérémoniaux

Si nous récapitulons, le schéma séquentiel des rites de passage se divise en trois stades distincts : *préliminaire*, *liminaire* et *postliminaire*. Van Gennep rajoute que le schéma typique des rites de passage (séparation, marge et agrégation) fournit l'armature propre au *sacrifice* que l'on retrouve lors d'un pèlerinage et d'une dévotion (p. 263). Au stade préliminaire, nommé aussi de séparation, Van Gennep mentionne (p. 38) que l'immanence est le moment où l'étranger doit prouver ses

intentions. Puis, à la période liminaire ou de préparation à une alliance c'est le moment où l'on s'organise : c'est la mise en état ou le rangement du logement. À ce stade du passage, il y a échange sous forme de cadeaux. Enfin, à la fin de la cérémonie, à l'étape postliminaire ou d'agrégation, il y a l'entrée solennelle. Les rites d'agrégation ont une portée collective et de rapprochement (p. 189). Souvent, le rituel de partager un repas et de boire ensemble forme une union définitive : la commensalité (sacrement de communion). Nous pouvons établir un lien avec l'art parce que nous l'avons considéré, au chapitre sur la genèse de l'organisation de la gestuelle du danseur de ballet, comme une nourriture pour l'âme.

Selon Van Gennep (p. 274), dans certains rites de séparation comme celui de la *réclusion temporaire*, lorsque l'artiste est en arrière-scène, se retrouve un grand nombre de cycles cérémoniels. De fait, nous nous retrouvons dans un contexte de superposition ou plutôt d'intrication des rites de passage. Dans l'immense majorité des cas dit Van Gennep, il n'est pas rare que deux formes de rituels se présentent isolément et se combinent : « soit pour écarter les obstacles qui peuvent s'opposer au passage, soit pour effectuer ce passage même. » (p. 29)

Au stade préliminaire, la séparation, l'étranger/danseur doit prouver éminemment ses intentions. Le rite lié à celui du passage des cérémonies funéraires est celui, dit Van Gennep, amalgamé à ceux des religions. Afin de prouver les intentions du danseur prêt à effectuer le passage, nous avons considéré celui relatif aux rites dits de purification (se laver, se baigner, se nettoyer, faire peau neuve, se dépouiller).

Les rites dits de purification « peuvent être une simple levée de tabou, et par la suite ôter la qualité impure seulement, ou être des rites proprement actifs, qui donnent la qualité de pureté. » (p. 15) En somme, le rite de purification « implique l'idée du passage de l'impur au pur. » (p. 25) Pour ma part, lorsque je me trouvais en arrière-scène à me préparer pour me placer en coulisses, il était primordial de me retrouver,

c'est-à-dire de me permettre de clarifier ma position par rapport à qui j'étais véritablement face à l'œuvre que j'allais incarner. Avant chaque présentation artistique, je me concentrais. Il était crucial d'avoir un minimum de temps pour éliminer ou mettre de côté des pensées qui étaient de trop et non nécessaires pour danser. Par de lentes et profondes respirations, je commençais à m'apaiser en vue de me libérer de toute tension interne néfaste.

La surcharge et le surinvestissement de tensions nuisibles fait souvent référence à des affects non désirés pour accomplir l'œuvre d'art comme la colère, la haine, la rancœur, la déprime, la tristesse, la timidité, l'inquiétude, les remises en question et avant tout : le doute. Si j'avais eu des difficultés d'ajustements avec ma partenaire durant la répétition le jour de la présentation, il était clair et entendu qu'au-delà de ce fait, je devais mettre de côté les aspects relationnels conflictuels vécus pour devenir sur scène un amoureux, Roméo, inspiré et animé d'un amour passionnel pour Juliette. Rien à ce moment de la création chorégraphique, lors du pas de deux, ne devait changer un état d'être au monde.

En fait, en arrière-scène, je faisais la part des choses parmi les éléments qui n'avaient aucun lien avec l'œuvre à créer. Du point de vue des registres symboliques et réels, je faisais ce que Van Gennep appelle faire du *nettoyage* dans ma maison (stade préliminaire/arrière-scène). Je rangeais de côté ce qu'il y avait de trop, ce qui venait alourdir et appesantir ma pensée, ce qui n'était pas nécessaire à mon esprit pour la création. En un mot, comme le mentionne l'auteur, lors du rituel de purification, je me dépouillais. Mieux, je m'épurais pour ne conserver en moi que la bonté et de nobles sentiments. Nous l'avons vu lors de l'élaboration du quotidien du danseur : lorsqu'un danseur par exemple s'entête et force les mouvements, c'est pire par la

suite. Sur scène, il en va de même. Le calme et la préservation d'une puissance tranquille interne, une puissance individualisée⁴⁸, sont nécessaires.

Au rituel de purification s'intrique un élément fondamental. Il s'impose avant de se mettre à l'œuvre : le *respect des lieux* est de rigueur.

Pour moi, la scène a toujours été un lieu sacré et souvent j'ai pensé que j'étais un être privilégié à la simple idée d'y mettre les pieds. Avant chaque spectacle, avant de me placer en coulissess, j'avais une pensée pour celui que je nomme Dieu. À chaque rencontre, avant de me positionner au seuil de la scène, je prenais le temps de lui rendre grâce de sa Présence en moi et de lui témoigner ma reconnaissance. En toute humilité et sincérité, je prenais le temps de Lui dire merci de m'avoir prêté un corps me permettant de danser. Grâce à Lui, pendant un temps indéfini, je pouvais, d'un commun accord (l'alliance), jouir de ce corps d'une manière exceptionnelle. La prière ou toute autre forme de méditation sont intimement liées, comme le mentionne Van Gennep, à l'aspect spirituel retrouvé dans les rites de purification et funéraire.

5.4.6 Le cœur du passage : un mystère réel

En arrière-scène (préliminaire), le danseur doit enlever (au sens de retirer et mettre de côté), se dépouiller d'une part de lui-même constitutive de son identité, liée à sa subjectivité pour laisser place à l'artiste le temps de la création de l'œuvre. Dans une telle perspective, c'est comme si, à travers le trac vécu en arrière-scène, le danseur doit faire le deuil d'une part de ce qu'il est. De manière similaire, le danseur professionnel vit une forme de deuil. Un deuil qui lui est propre et touche une part de ce qui constitue sa personnalité subjective. Il s'agit d'incarner et d'interpréter un personnage en s'identifiant au moi-autre. En un mot, consciemment ou

⁴⁸ Voir p. 158.

inconsciemment, le danseur doit accepter le deuil symbolique, mais non moins ressenti réellement (le trac), d'une part de lui-même avant de se rendre sur scène.

Pour Van Gennep la période de marge, *période transitoire*, lors du rite funéraire est marquée par le séjour du corps au salon mortuaire : un corps mort présent, exposé en suspension entre ciel et terre, dans un cercueil avant la cérémonie religieuse de la mise en terre.

Si nous transposons la période de marge du rite funéraire au passage du danseur situé au seuil de la scène, entre deux mondes, entre ciel et terre, nous nous retrouvons devant un phénomène particulier propre à ce que vit le danseur.

Lors du rite funéraire, l'auteur explique : le deuil « c'est un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale (rites de levée du deuil). » (p. 211) Dans certains cas, pour les survivants, la période de marge est la contrepartie, dit l'auteur de la période de marge des morts. C'est la période de marge de l'entre-deux mondes où se constitue une « société spéciale » entre le monde des vivants et le monde des morts. Ce que nous dit Van Gennep est qu'au stade liminaire, correspondant au moment où l'artiste se place en coulisses, *la vie sociale est suspendue*. Elle cesse lorsque celle des vivants coïncide avec celle des morts et qu'il y a agrégation du mort au monde des morts. Donc, le rituel prend fin lorsqu'il y a agrégation au monde des morts pour le mort et qu'il y a réintégration à la vie sociale pour les vivants. Pour Van Gennep, le mort s'agrège au monde des morts, mais en ce qui concerne l'endeuillé, il retourne dans le monde de son quotidien en réintégrant sa vie sociale. Pour l'ethnologue, expert en rite de passage, *il n'y a pas de stade postliminaire pour les vivants lors du rite funéraire*. C'est ce qui en fait sa particularité par rapport aux autres rites de passage. Ici le mystère du passage prend tout son sens, car en ce qui concerne le danseur, il se doit de poursuivre sa traversée vers le stade postliminaire.

Contrairement à l'endeuillé qui réintègre sa vie sociale, l'artiste s'agrége à un monde nouveau qui, pour le mort, correspond au monde des morts.

Paradoxalement, du point de vue symbolique, c'est comme si le danseur en coulissess, au moment où la vie sociale est suspendue, se retrouve à la fois dans la position de l'endeuillé et du mort. D'un côté, le danseur, seul dans les coulissess avant de créer l'œuvre, est entre deux mondes et se retrouve symboliquement comme le mort dans son cercueil. Le mort est en attente de la réalisation de la cérémonie de la mise en terre pour se rendre dans le monde des morts. D'un autre côté, le danseur se trouve en deuil d'une partie de son identité propre qu'il doit mettre de côté le temps de la création artistique pour se rendre dans un monde nouveau. En somme, selon le rite funéraire de Van Gennep, c'est comme si l'artiste reflétait l'état statutaire appliqué au mort, au sens où deux corps transitionnels, le mort et l'artiste, sont en attente pour traverser vers un autre monde. Le mort est en attente de l'au-delà et le danseur l'est d'un monde nouveau. C'est comme si vivant et non vivant, *Éros* et *Thanatos* se côtoyaient dans le même espace. À ce point de rencontre, dans la noirceur et le silence des coulissess, le passage demeure une énigme dont nous cherchons à démystifier le rapport à la traversée de l'artiste vers la scène.

En ce qui a trait à la durée et à la cessation de la période de marge en coulissess, un phénomène particulier et propre à l'activité du danseur professionnel est en jeu. La période du deuil humain, selon Van Gennep (p. 211) dépend de la profondeur du lien avec le mort, son lien de parenté et du séjour du corps au salon mortuaire.

Ici, l'artiste en marge de la scène, au cœur même du passage n'a que quelques secondes pour l'effectuer lorsque le rideau s'apprête à se lever. La cessation de la période de marge en coulissess est grandement écourtée, car le lien étroit d'appartenance du danseur avec le « monde des morts » est lié à la résolution du deuil d'une partie de lui-même, juste avant de se placer en coulissess. De fait, la période de

deuil du danseur correspond à une durée équivalente à celle nécessaire à l'acceptation, d'un côté, qu'une part de lui (moi) est appelée à mourir temporairement et, d'un autre côté, le même (autre) est appelé à survivre. Ceci, s'applique au moment où l'artiste (moi) doit s'allier avec le Plus-grand-que-soi (autre) représentant l'œuvre d'art chorégraphique dans sa totalité.

Dans un premier temps, le stade préliminaire est un moment de préparation au stade liminaire. Il s'agit de celui de la séparation d'une part constitutive de sa subjectivité, et dans un deuxième temps, au stade liminaire en marge de la scène, c'est le moment de la préparation à l'alliance par identification à la création. Nous parlons du moment sacré où le danseur doit s'apprêter à une rencontre entre lui et la réalisation de sa quête, l'œuvre dans sa totalité. L'agrégation à un monde nouveau, au stade postliminaire, est équivalente à la durée de la concrétisation de la chorégraphie face au spectateur, le témoin de la création.

En ce qui concerne la réintégration à la vie sociale, dans la réalité expérientielle du danseur professionnel, il en va différemment. Selon le rite de passage de Van Gennep, il doit passer d'abord par la *désagrégation* du monde nouveau, qu'il vient de créer, et par la suite réintégrer le monde profane. Souvent le passage de la scène à l'arrière-scène au terme de la présentation est douloureux et pénible et nous allons constater au chapitre qui suit que c'est principalement le corps qui en défraie les coûts.

Nous rajoutons au modèle des rites de passage de Van Gennep un quatrième stade en concordance avec le prolongement du rite funéraire et le vécu du danseur professionnel : la désagrégation. La désagrégation vient compléter le rituel de passage dans la réalité vécue du danseur lors de la présentation d'un spectacle. Nous nous retrouvons avec le schéma rectiligne des rites :

Tableau 5.3 Réintégration au monde profane

THÉÂTRE	ARRIÈRE SCÈNE MONDE PROFANE	COULISSE : PASSAGE MONDE SACRÉ	SCÈNE : ŒUVRE D'ART MONDE NOUVEAU
	(1) Préliminaire/séparation → (5) Réintégration (Réappropriation de son identité)	(2) Liminaire/seuil → (4) Désagrégation ← (Retour en arrière-scène)	(3) Postliminaire/agrégation ←

Appliquer le modèle des rites de passage de Van Gennep au monde de la danse en lien avec la description décrite précédemment permet au sens du passage de nous apparaître de plus en plus clair. Au stade préliminaire, j'avais compris avec l'expérience, l'importance de lâcher prise, de tout simplement vivre le moment présent et d'accepter la tension interne ressentie. Grâce à la concentration, je faisais le vide pour faire de la place, de l'espace; durant cette période, je me dépouillais. En somme, une fois une part de ma subjectivité mise de côté en arrière-scène, un espace psychique était libéré pour incarner et interpréter le personnage.

Avec le recul, je constate qu'il ne fallait pas nier la réalité, le trac, c'est-à-dire ce que je ressentais avant d'entrer en scène, mais plutôt d'accueillir la tension-excitation. Par la concentration, il s'agissait de transformer les tensions ressenties et de les considérer autrement⁴⁹ une fois épurées et dépouillées de leurs scories et des aspects pouvant nuire à une prestation artistique. À la fin de la création sur scène, de retour en arrière-scène (désagrégation) la réintégration à la vie quotidienne ne se faisait pas sans mal.

⁴⁹ La transformation des tensions internes sera développée dans la section portant sur le trac.

5.4.7 Début et fin de la sublimation psychique

Sur scène, lorsque la maîtrise des mouvements et la connaissance de la composition chorégraphique concordent, il arrive un moment où l'artiste entre dans un état d'esprit particulier de sublimation psychique. Un tel état d'esprit n'est pas garanti à chaque présentation et il n'a aucun rapport avec ce que les sportifs appellent le « second souffle ». Personnellement, l'état sublimatoire n'a pas de lien avec un « état de transe » qui se rapporte à de l'inquiétude ou à de l'appréhension extrêmement vive. L'état de transe fait aussi référence à un « État du médium dépersonnalisé comme si l'état d'esprit étranger s'était substitué à lui » (Robert, 2007. p. 2600). Transe désigne aussi l'état d'une personne en état de sommeil magnétique ou hypnotique (Rey, 2006, p. 3892-3893).

Pour ma part, il n'est pas question de dépersonnalisation, mais plutôt de *désidentification*, suivant la métamorphose en arrière-scène, et non pas de substitution, mais d'*identification*, suivant la transmutation⁵⁰ en coulisses. Mais encore, le lien avec la réalité en toute conscience est capital et doit rester constant. Ici, la désidentification d'une part de sa propre subjectivité, au stade préliminaire, en arrière-scène précède l'identification au Plus-grand-que-soi, au stade liminaire, en coulisses. Personnellement, la désidentification me semble impérative pour créer. La désidentification propulse l'artiste vers la réalisation de sa quête : l'œuvre d'art. Fairmberg, en lien avec l'expérience auto-ethnographique définit bien ce qui était vécu avant de me placer en coulisses, suivant la métamorphose : « ... la désidentification, par conséquent, est la condition de la *libération du désir* et de la *constitution du futur*. »⁵¹ (Fairmberg, 2003, p. 70) En somme, sur scène il n'était pas question de transe mais de sublimation psychique.

⁵⁰ Les processus de métamorphose et de transmutation seront développés au chapitre suivant.

⁵¹ Souligné par nous.

Lorsque nous parlons des beaux-arts, nous sommes dans le « sublime » : une élévation au sens esthétique. Lorsque nous faisons référence aux sciences dures, plus spécifiquement à la chimie, nous sommes dans le « sublimé », un passage de l'état solide à l'état gazeux. Lorsque nous discoupons sur la psychologie, nous parlons de « subliminal », un au-delà de la conscience (Roudinesco et Plon, 2006, p. 1038).

C'est de Nietzsche que Freud adopte le terme *sublimation* (Ibid). Que ce soit dans le domaine des beaux-arts, des sciences dures ou en psychologie, le concept de la sublimation est par définition un *principe d'élévation*. En ce qui concerne la sublimation psychique, les artistes et ceux qui font un travail intellectuel intense par exemple ont la possibilité de vivre un état d'esprit particulier.

Pour Bergeret (2004), le processus intrapsychique de la sublimation psychique mérite une place à part. Si nous reconnaissons la sublimation comme le seul processus défensif réellement « réussi », dit Bergeret, c'est parce qu'il ne nécessite aucun refoulement, ni aucun contre-investissement pour être maintenu (p. 122).

De plus, en lien avec notre question de recherche, Bergeret rappelle qu'il est important de comprendre que « dans l'art ce qui est sublimé n'est pas l'œuvre d'art réalisée mais l'activité artistique en elle-même » (Ibid) afin d'éviter la confusion. Ici, nous pouvons établir un autre lien et transposer cette idée au *subjectum* de l'œuvre d'art décrite par Gadamer (1996), le *Présenté*, qui diffère de la subjectivité du danseur⁵². Prenant sa source dans les profondeurs de la psyché, selon notre expérience, la sublimation se veut *endo* et non *exo* et elle se situe bien au-delà du *logos*, du *socius* ou du *bios*. Il s'agit d'une référence à l'ontologie de l'être incarné qui transcende le monde comme le vit l'artiste lors de la création sur scène.

⁵² Le concept du *subjectum* de l'œuvre d'art versus la subjectivité de l'artiste sera clarifié dans la section suivante portant sur Gadamer.

En terminant, Bergeret (2004) fait le point sur le concept de sublimation (p. 123). Elle n'est pas une formation réactionnelle, une formation substitutive (au sens d'un remplacement), une formation de compromis, une symbolisation (au sens d'une expression symbolique du retour du refoulé), une intellectualisation, une rationalisation (au sens d'une justification des affects), un déplacement ou un évitement; elle n'est pas une inhibition quant au but (au sens où le but réel se trouve inhibé, mais conservé). Bergeret rajoute un autre aspect confus fréquemment utilisé par rapport à la sublimation : elle n'est pas une idéalisation. Enfin, Bergeret rappelle : « la sublimation ne peut être classée que de façon isolée étant donné ses caractères tout à fait particuliers. » (Ibid)

Il est difficile de trouver les bons mots pour décrire l'inexplicable. Pour nous, l'expérience de la sublimation psychique relève du mystère et va au-delà de la signification représentative des mots. Tentons d'entrer au cœur de la description phénoménologique pour l'exprimer.

Lorsque je rejoignais un état d'esprit sublimatoire sur scène l'esprit et le corps s'amalgamaient et s'élevaient. Durant les moments sublimes, je volais, je tournais, je sautais, je me déplaçais comme si je pouvais déjouer la gravité terrestre. Tous mes déplacements et mes changements spatio-directionnels étaient faciles et aisés. Je ne ressentais pas l'effort physique dans mes mouvements ni psychique pour me remémorer les pas. Tout s'enchaînait et de manière spontanée. L'ensemble de l'œuvre m'habitait et je n'avais qu'à danser au rythme de ma respiration et des battements de mon cœur. Mes jambes s'entrecroisaient et s'élevaient parfois presque à mon insu. C'était comme si l'œuvre en mouvement et moi étions en parfait accord mutuel et en harmonie. Mes ports de bras étaient précis et bien définis dans l'espace scénique. Les mouvements de ma tête m'indiquaient la direction et la voie à suivre. Tous les angles et les mouvements de mon corps respectaient la structure de la composition chorégraphique. Ma perception de l'œuvre à créer au fur et à mesure de son

édification était claire et précise. À mon esprit, imprégné d'un profond sentiment de liberté se joignait une faculté auditive et une acuité visuelle accrues. Tous mes sens semblaient décuplés et alertes. Un sentiment de toute-puissance m'habitait et je ne ressentais aucune entrave dans l'élaboration de mes mouvements. C'était comme si mon amour pour la danse, ma liberté d'expression, ma force physique et une immense joie psychique s'intriquaient l'un à l'autre pour former l'état de sublimation psychique. Mon corps était à la fois d'une grande souplesse et d'une grande force. Il répondait à toutes mes requêtes. Il dessinait et sculptait l'espace tel qu'il en avait été entendu. Indépendamment de l'endroit où mes membres étaient situés dans l'espace, mon corps et mon esprit en lien avec la création formaient un tout. Je me sentais puissant et en pleine maîtrise de toutes mes capacités mentales et physiques. J'avais l'impression que mon corps était davantage esprit que matière. Je n'avais aucun besoin. Seul mon désir mis en action et la joie m'animaient. Tout était complet formant un tout. Je me sentais dans un monde *extra-ordinaire*. J'avais l'impression d'être le maître du temps et de l'espace, de jouer avec le temps, sa durée et avec l'espace que je remplissais et déplaçais selon ma volonté. Sur scène, la réalité semblait encore plus vraisemblable et à la fois pleinement authentique et différente. L'existence avait un sens clair et bien défini. Bref, je me sentais en état de grâce.

Au dernier geste de la création, de retour en arrière-scène en repassant par les coulisses la dure réalité du monde profane et du quotidien me rattrapait. Le corps me rappelait à l'ordre des choses : ma propre nature terrestre. Comme si le corps humain n'était pas conçu pour rester indéfiniment dans la sphère élevée de la psyché en état de sublimation.

En lien avec l'expérience vécue du passage, nous ajoutons deux autres stades au rite rectiligne de base décrit par Van Gennep : la désagrégation et la réintégration. Une fois l'œuvre de création achevée, le danseur se sépare du monde nouveau qu'il a créé-incarné et il se réapproprie sa propre identité. Le processus s'effectue aussi

soudainement que la transmutation s'opère avant d'entrer en scène. La désagrégation met fin à la sublimation psychique. Les effluves de la sublimation psychique persistent pour un certain temps, mais suite à une dépense d'énergie hors du commun, le corps se retrouve dans un état d'épuisement. À la fin de la prestation, j'avais l'impression que mon corps me faisait payer le prix de ce voyage au détriment de ma propre chair. Mais au-delà d'une grande fatigue physique et psychique profonde, rien de la réalité quotidienne n'était comparable à ce que j'avais ressenti et vécu sur scène. Sur la scène, par le fait de créer, c'est comme si *le corps était plus esprit que chair*.

5.5 GADAMER : L'ŒUVRE DE CRÉATION ARTISTIQUE

Gadamer dans l'ouvrage *Vérité et méthode* (1996) élabore l'étude de la compréhension de l'expérience en art, aborde la transmission du passé par l'histoire et insiste sur l'importance de la tradition (p. 12). Selon l'auteur, il est essentiel d'y discerner une expérience de vérité.

Tableau 5.4 Création de l'œuvre artistique

THÉÂTRE	ARRIÈRE SCÈNE MONDE PROFANE	COULISSE : PASSAGE MONDE SACRÉ	SCÈNE : ŒUVRE D'ART MONDE NOUVEAU
HANS-GEOR GADAMER	<p>Métamorphose (Perte de la subjectivité de soi et disparition du monde actuel)</p> <p>Être vrai (Plénitude de sens)</p>	<p>Transmutation (Changement soudain et en totalité)</p> <p>Être antérieur (Nul et non avenu)</p>	<p>Présentation (La réalité dans la vérité et essence originelle)</p> <p>Beauté et Joie (Connaissance de l'essence)</p> <p>Être de l'art (Contenu de sens)</p> <p>Authentique communion (Spectateur-témoin-continuité de sens)</p> <p>Subjectum de l'œuvre d'art : mode d'être autonome et supérieur (Figure en présence-le Présenté)</p>

D'entrée de jeu, Gadamer dit : « [...] l'art s'oppose à la réalité pratique et c'est à partir de cette opposition qu'on le comprend. » (p. 100) Il ajoute dans cette perspective que l'art est en quelque sorte le perfectionnement de la réalité par rapport à ce que lui impose le masque des apparences, le voilement ou la transfiguration. Selon Gadamer, lorsque l'art est souverain, les lois de la beauté sont mises de l'avant au lieu des limites de la réalité. L'art apporte, selon lui, la réconciliation de l'idéal et de la vie.

5.5.1 La subjectivité et la création artistique

Gadamer nous met en garde lorsqu'il parle de jeu, à propos de l'expérience de l'art. Il n'est pas question d'attitude ou d'état d'esprit du créateur ni même de l'amateur et encore moins de « [...] la liberté d'une subjectivité qui s'exerce dans le jeu... » (p. 119) À partir du concept du jeu en lien avec l'œuvre d'art, Gadamer nous éclaire sur la signification herméneutique de l'expérience de l'art comme manière d'être de l'œuvre d'art elle-même.

Essentiellement, dans le rapport du jeu avec le sérieux de la chose même « voire un sérieux sacré » (Ibid), il est possible de distinguer la conduite subjective de celui qui joue. Gadamer définit la base du concept de jeu : « Ce qui est pur jeu n'est pas sérieux. » (Ibid) Cela amène Gadamer à réfléchir sur la distinction entre le jeu lui-même et la conduite subjective de celui qui joue. Pour celui qui joue, le jeu n'est que jeu et le joueur est conscient que ce qu'il fait « n'est qu'un jeu ». Gadamer s'interroge sur l'essence même du jeu en rapport avec le mode d'être du jeu en soi et l'expérience comme mode d'être dans l'œuvre d'art. En somme, Gadamer cherche à comprendre la différence entre une personne qui joue à un jeu et la personne qui s'adonne à créer. Il cherche à établir une distinction entre comment le jeu comme tel habite une personne et comment la création d'une œuvre peut se vivre par l'artiste.

L'expérience de l'art défendue par Gadamer contre le nivellement de la conscience esthétique consiste dans le fait que « [...] l'œuvre d'art n'est pas un objet placé en face du sujet existant pour lui-même. » (p. 120) En clair, l'expérience artistique crée une métamorphose chez celui qui la vit :

Ce qui fait l'être véritable de l'œuvre d'art, c'est qu'elle devient l'expérience qui métamorphose celui qui la fait. Le *subjectum* de l'expérience de l'art, qui subsiste et perdure, n'est pas la subjectivité de celui qui la fait mais l'œuvre d'art elle-même. (Ibid)

Pour Gadamer, le jeu ou œuvre d'art a son essence propre indépendamment de la conscience de celui qui joue. L'auteur ajoute, qu'il y a œuvre d'art lorsqu'il n'y a aucune indépendance de la subjectivité limitative de l'horizon explicite de l'œuvre et qu'il n'y a pas de comportement qui serait œuvre d'art. De plus, il n'y a pas de gain ou de perte dans l'expérience de l'art.

Gadamer révèle que « Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la représentation. »⁵³ Nous pouvons faire un lien avec le danseur interprète de l'amant de Juliette : le spectateur capte le sens de l'interprétation du danseur. Le spectateur perçoit et ressent le sens dégagé de l'interprétation du danseur dansant Roméo lors de la présentation de l'œuvre et non celle du sujet qui danse Roméo.

Au regard de la subjectivité de l'artiste, nous pouvons établir un lien avec le vécu du danseur. Tout au long de ma carrière artistique, je n'ai jamais cherché à *posséder* le personnage d'un rôle à interpréter. Dans le travail quotidien du danseur professionnel,

⁵³ Nous avons déjà précisé le sens que nous attribuons au terme *présentation* dans cette thèse. Ici, le traducteur explique, en note de page (120), qu'il a choisi pour moult raisons le terme « représentation » pour désigner le terme allemand *Darstellung* utilisé par Gadamer et qui signifie une *exhibition de ce qui est*. Nous allons continuer à utiliser le terme *présentation* ou *présenté* selon le cas tel qu'il a été défini pour notre recherche. Par contre, en ce qui concerne les citations, nous nous devons de respecter le terme utilisé.

je cherchais plutôt à comprendre l'attitude, ce qui constituait et caractérisait la personnalité d'un personnage à interpréter, à incarner; ce qui motivait un personnage à agir d'une manière plutôt qu'une autre et peu à peu à m'imprégner de sa personnalité, à me laisser inspirer par le rôle et à le laisser m'habiter. Il fallait faire de la place, créer un espace, en moi pour laisser vivre l'autre à incarner et ainsi susciter l'adhésion intime et profonde du rôle et du personnage à interpréter. Il ne faut pas confondre *avoir* comme posséder, manipuler, dominer et *être* comme incarner et interpréter un personnage. Par rapport à l'être danseur, nous pouvons déduire que face à l'œuvre chorégraphique, il mobilise les processus identificatoires et d'incorporation.

Dans l'esprit de Gadamer, le danseur *est* l'œuvre d'art à partir du moment où il se met dans l'action, en mouvement, pour créer. Ce qu'il possède relève de la connaissance et de sa maîtrise de l'œuvre. Ses qualités sont mises au service de l'art à danser.

La manifestation d'un amour de l'art dans son principe, porté au-delà d'un intérêt personnel, en confirme la vocation. Cela demande de la part du danseur professionnel une ouverture d'esprit et de la malléabilité.

Pour le danseur, le jeu se métamorphose en œuvre d'art et se joue principalement lors des spectacles. La tâche, dit Gadamer se révèle par exemple dans le jeu de la lumière, le mouvement des vagues, des couleurs et de mots et elles impliquent « [...] l'idée de va-et-vient d'un mouvement qui n'est attaché à aucun but où il trouverait son terme. » (p. 121) Ici, en lien avec la pratique du danseur, Gadamer fait référence au mouvement corporel, à la gestuelle qui constitue l'œuvre. La dynamique du mouvement dont la portée herméneutique détermine en quelque sorte une passion, un

désir, liée à la quête du beau et de la perfection⁵⁴ est animée par l'accomplissement d'une chorégraphie dont le sens n'a pas de fin en soi.

Selon Gadamer, l'infinitude du mouvement par rapport au va-et-vient dépourvu de substrat est manifestement centrale pour la définition essentielle du jeu. Le mouvement, dit Gadamer est jeu comme tel et il se renouvelle dans une continuelle répétition. Le mouvement de va-et-vient est dépourvu de substrat au point où « [...] il est indifférent de savoir quelle personne ou quelle chose l'exécute. » (Ibid) Le processus d'aller-retour constant amène à indifférencier qui ou quoi s'exécute comme s'« [...] il n'y plus de sujet qui y joue. » (Ibid) Fondamentalement, une fois en scène, que Mario ou Roméo soit le protagoniste c'est le sens même de l'œuvre qui importe. Gadamer rajoute que le va-et-vient du mouvement du jeu se joue comme de soi-même. En somme « [...] *le véritable sujet du jeu n'est manifestement pas la subjectivité [...] mais le jeu lui-même.* »⁵⁵ (p. 122) L'œuvre s'exécute en un mouvement dépourvu de but, d'intention et la légèreté du jeu signifie phénoménologiquement une absence de tension « [...] subjectivement ressentie comme un soulagement. » (p. 123) Par contre, l'absence de tensions nerveuses est bien l'un des aspects ressentis par le danseur sur scène lorsqu'il atteint l'état sublimatoire, c'est-à-dire un profond sentiment de liberté plus qu'un soulagement, l'élévation de l'âme plus qu'une forme d'évacuation. Comme nous l'avons vu, l'état sublimatoire transporte le danseur à des sphères qui vont au-delà d'un simple soulagement de tensions. Une joie innommable s'empare de l'artiste dont les efforts d'exécution une fois maîtrisés ne sont plus une contrainte.

⁵⁴ Le terme *perfection* en danse n'est pas restreint uniquement à la technique, au style et à son esthétisme. Il réfère aussi à l'intentionnalité, sa volition, son expression et surtout à sa signification porteuse de sens.

⁵⁵ Souligné par nous.

Gadamer est éloquent : l'œuvre d'art elle-même accède à la présentation artistique. Pour mieux expliquer le principe, l'auteur fait une analogie avec le langage. L'exemple de l'emploi de la métaphore a une priorité de méthode lorsqu'un mot est transféré dans un domaine d'application auquel il n'appartient pas à l'origine⁵⁶. Le langage métaphorique opère, par un travail préalable de la pensée « [...] par anticipation une abstraction qui est en soi tâche d'analyse conceptuelle. » (p. 121) Notre chapitre élaboré sur le quotidien du danseur a fait apparaître l'usage de la métaphore chez lui comme processus d'apprentissage. Le fait que Gadamer définisse la métaphore comme étant un travail d'analyse conceptuelle vient confirmer l'utilisation en priorité du registre symbolique intrapsychique, ce dont le danseur fait usage en priorité au quotidien et non à travers l'imaginaire. Il est important ici de bien distinguer le symbolique⁵⁷ de l'imaginaire et du réel. Le symbolisme réfère au monde des représentations, des signes, faits naturels ou objets. Ils évoquent les associations d'idées fondées sur le réel (ce qui est, existe effectivement, ce qui est présent ou présenté à l'esprit et constitue la matière de la connaissance (Petit Robert, 2007, p. 2156)). Quant au registre de l'imaginaire, il réfère « à la capacité de se représenter les choses en pensée indépendamment de la réalité. » (Roudinesco & Plon, 2006, p. 500)

En référence à la sagesse de la langue, Gadamer nous fait découvrir le véritable sujet du jeu. C'est le jeu lui-même comme lorsque l'on dit *quelque chose se joue* ou *est en jeu*. « *Le primat du jeu par rapport à la conscience du joueur* se trouve ici fondamentalement reconnu. » (Gadamer, 1996, p. 122) Pour Gadamer, le jeu absorbe le joueur tout comme la composition chorégraphique absorbe l'artiste. Celui-ci est complètement assujéti à la création c'est-à-dire au *subjectum* de l'œuvre d'art.

⁵⁶ Voir la section : 4.1.7.1- La métaphore : le monde de la représentation symbolique, p. 95.

⁵⁷ Voir la note #22, p. 95.

5.5.2 L'artiste en scène n'est jamais seul

Un autre aspect du jeu en lien avec l'art de la danse inclut un mouvement de va-et-vient, partie essentielle du jeu. Il fait en sorte « [...] qu'il est absolument impossible, en fin de compte, de jouer tout seul. » (p. 123) Ici, nous établissons le lien par rapporte à la rencontre de l'artiste avec l'œuvre d'art chorégraphique. Il existe la présence d'un rapport de lien à travers un va-et-vient constant entre l'artiste et sa création.

Selon Gadamer, « [...] il doit toujours y avoir un élément distinct du joueur avec quoi il puisse jouer [...]. » (Ibid) Ici, l'auteur fait référence au caractère ludique du jeu comme la compétition et la riposte. Ici, lors de la création chorégraphique, il est question de la joie vécue pendant l'exécution de l'œuvre et Gadamer ajoute : « [...] « *jouer* » c'est toujours « *être-joué* ». » (p. 124) En d'autres mots, sur la scène il existe la présence de deux entités avec qui le danseur échange continuellement : l'artiste et l'objet à créer, non visible, mais non moins réel, l'œuvre d'art.

Selon Gadamer, la fascination et le facteur de risque déterminent l'attrait du jeu et résident « [...] dans le fait que *le jeu s'empare de celui qui joue.* »⁵⁸ (Ibid) Donc, l'œuvre d'art chorégraphique est *une présence réelle* qui habite l'esprit et la chair de l'artiste qui une fois sur scène, la révèle au spectateur. L'auteur renchérit : « [...] *Le véritable sujet du jeu n'est pas le joueur, mais le jeu lui-même (ce qui met en évidence les expériences où il n'y a qu'un seul joueur)*⁵⁹. » (Ibid) Cette citation de Gadamer est cruciale pour la compréhension du passage à l'étude. Elle nous informe que notre protagoniste n'est jamais seul sur scène et cela, même s'il fait par exemple un solo. Nous pouvons renforcer cette idée par le fait que le danseur comme *gardien*

⁵⁸ Souligné par nous.

⁵⁹ Ibid.

de l'œuvre d'art et *dépositaire* de toutes les personnes qui l'ont précédé, contribue à la transmission de génération en génération depuis le début de la genèse de l'art de la danse. Gadamer vient renforcer l'idée que l'artiste n'est jamais seul sur scène⁶⁰.

L'œuvre d'art comme telle est une présence permanente qui habite l'artiste tout au long de la création. Elle signifie que tout au long de la présentation, le danseur sur scène est, comme Gadamer nous fait comprendre, *assujetti au subjectum de la création artistique*. Il est subsumé à ce que nous avons défini comme le Plus-grand-que-soi, c'est-à-dire à l'ensemble de l'œuvre. Le jeu tient le joueur, le retient au jeu et lui impose une tâche. Le joueur est *pris dans ses filets* où il est *sous le charme* du jeu. Par analogie, il en va de même pour la danse lorsque le danseur est dans sa totalité immergé par sa création.

Semblable à une composition chorégraphique, Gadamer ajoute que le but du jeu n'est pas sa production, mais plutôt « [...] l'organisation et la configuration du mouvement ludique lui-même. » (p. 125) d'où le succès de sa réalisation. Ce qui est important de comprendre est que la forme d'autodétermination et d'intentionnalité de l'œuvre n'a pas de contexte à caractère téléologique ou de finalité selon l'auteur.

Gadamer en vient à la conclusion que le jeu, tout comme la chorégraphie, se donne en présentation. En somme, « Son mode d'être est donc [re]présentation de soi. »⁶¹ (p. 126) Par rapport au passage à l'étude, nous avons déterminé que sur scène, lors de la présentation de la création, le *soi* représente l'œuvre d'art, ce que nomme Gadamer le Présenté. Nous l'avons lié à la représentativité symbolique du moi-autre appartenant à l'Être danseur. Pour Gadamer l'autoprésentation du jeu amène celui qui

⁶⁰ Voir p. 93-94.

⁶¹ Du terme allemand *Darstellung* (exhibition de ce qui est) nous avons conservé le terme *présentation ou présenté* selon le cas pour toutes les citations de Gadamer. Donc, nous devrions lire : « Son mode d'être est donc présentation de soi ».

joue à sa propre autoprésentation en s'identifiant totalement au jeu « [...] dans la mesure où il joue à quelque chose et donc le [re]présente. » (Ibid)

Déjà, nous comprenons du point de vue phénoménologique que l'artiste sur scène est ce que nomme Gadamer l'*Être de l'art* et qu'« [...] il est un «[re]présenter pour... ». » (Ibid) Gadamer rajoute une dimension importante : « Or, «[re]présenter» c'est toujours virtuellement représenter pour quelqu'un. » (Ibid) Conséquemment, à ce moment-ci de la recherche, nous pouvons nous demander, qui est ce *quelqu'un* dans le sens de pour qui l'artiste danseur se présente-t-il lorsqu'il s'apprête à se positionner en coulisses, dans le noir et le silence au seuil de la scène, pour ensuite, une fois entré en scène, se tourner face au spectateur ?

À cette étape de notre recherche, commencent à émerger des unités de sens liées à l'expérience vécue du danseur en fonction du passage et nous pouvons commencer à établir des rapports de liens avec les différents auteurs pour entamer l'analyse.

Selon les rites de passage, nous avons appris qu'au seuil de la scène, au stade liminaire (Van Gennep) face à l'espace scénique, le danseur se prépare à une alliance. Au stade postliminaire, il doit s'allier pour s'agréger à un monde nouveau. Si le danseur n'est jamais seul lorsqu'il danse, qui est ce « quelqu'un » ? Si le jeu en soi prend place au lieu du sujet, nous comprenons, selon Gadamer, que ce qui habite l'artiste au seuil de la scène est cette présence que Gadamer nomme le *Présenté* c'est-à-dire l'œuvre d'art comme telle que nous appelons le Plus-grand-que-soi.

5.5.3 Au-delà de l'Être danseur : l'Être de l'art

Pour Gadamer (1996), ce qui est relatif au culte, le cultuel et le jeu théâtral représentent et renvoient au-delà de la notion même de culte. Ils trouvent leur réalisation et deviennent constitutifs de l'Être de l'art. Ils « [...] renvoient au-delà

d'eux-mêmes à ceux qui y prennent part comme spectateurs. » (p. 126) Ainsi, la présentation artistique trouve sa réalisation et devient constitutive de l'Être.

Gadamer prend un contre-exemple pour faire comprendre ce qu'il avance : les jeux d'enfants, les sportifs et les circassiens. Pour le père de l'herméneutique même s'ils se donnent en spectacle et se donnent devant des spectateurs ils jouent pour eux-mêmes et ne s'adressent pas aux spectateurs

Les jeux ont beau être par essence des représentations et les joueurs ont beau s'y mettre eux-mêmes en scène, ils ne sont pas en général représentations pour quelqu'un, en ce sens qu'ils ne s'adressent pas aux spectateurs. (Ibid)

Pour mieux nous faire comprendre, l'auteur prend un autre exemple par rapport à la représentativité du jeu, qui n'est pas une présentation artistique comme telle, mais qui est ce que l'auteur nomme un *représenté pour*. La procession fait partie d'un cérémonial de culte, tout comme le spectacle et embrasse l'ensemble de la communauté cultuelle tout entière. Dit autrement, l'évènement théâtral est un processus semblable à l'acte de culte. Il requiert par essence des spectateurs. Au-delà de « [...] la simple autoreprésentation d'un mouvement ordonné [...] » (p. 126), il y a, comme le mentionne Gadamer, un *présenté pour*.

À travers l'exemple de l'acte de culte, la représentation d'un dieu dans le culte ou le mythe dans une œuvre d'art, Gadamer mentionne que les acteurs/joueurs se perdent dans leurs activités présentatives « [...] pour y retrouver la représentation sublimée d'eux-mêmes; ces représentations s'élèvent d'elles-mêmes au point où ceux qui jouent représentent une totalité signifiante pour le spectateur. » (p. 127) Donc, cette *totalité signifiante*, porteuse de sens, perçue par le spectateur, est l'œuvre d'art comme telle créée par l'artiste assujetti au *subjectum* de l'œuvre. Il renchérit : « Celui qui joue éprouve le jeu comme une réalité qui le dépasse. » (Ibid) Cette réalité qui nous dépasse, nous la nommons le Plus-grand-que-soi. De plus, Gadamer est clair :

« [...] l'être du jeu ne réside pas dans la conscience ou dans la conduite de celui qui joue » mais il attire « [...] celui-ci dans son domaine et le remplit de son esprit. » (Ibid) Nous commençons à entrevoir l'importance de cette *totalité signifiante* qui, en tant qu'objet de désir investi, vient abreuver et combler l'âme de l'artiste.

Conformément à ce qui précède, à partir du concept de la similarité, et à partir de nos données auto-ethnographiques, il semble de plus en plus pointer à l'horizon des aspects religieux, divins ou du moins spirituels susceptibles de se manifester après que notre protagoniste se soit départi d'une part de lui-même (stade préliminaire/arrière-scène). Plus précisément, la notion de spiritualité apparaît peu à peu au moment où nous reconnaissons chez le danseur créateur, ce que Gadamer nomme, une *totalité signifiante*, une réalité qui le dépasse et où le *subjectum* de l'œuvre d'art emplit l'esprit de l'Être de l'art.

Le phénomène du passage se concentre au stade liminaire/coulisses. C'est le moment où l'artiste se prépare à s'allier, par un pacte, à plus grand que lui ou, comme le mentionne Gadamer, à se joindre à une réalité qui le dépasse pour réaliser le passage du profane (l'arrière-scène) au sacré (la scène).

À l'instar de Gadamer, pour Van Gennep, les rites de passage fournissent l'armature propre au sacrifice, analogue à celui qui décide de faire un pèlerinage : un horizon spirituel semble se dévoiler et s'éclaircir. La description auto-ethnographique de l'expérience vécue du passage montre bien qu'il y a un discours, un va-et-vient, un dialogue *interne*, semblable à une communication entre le premier danseur, au pied de la scène et Dieu/Plus-grand-que-soi/œuvre d'art; une figure en présence, le *Présenté*. Le dialogue entre le danseur et sa création au seuil de la scène s'opère comme si l'artiste et l'œuvre cohabitent dans un même espace-temps afin de conclure un pacte d'alliance. Donc, derrière le pendillon de la coulisse lors du passage nous

retrouvons, d'une part, le danseur en relation avec la création et, d'autre part, selon le rite funéraire, *Éros* et *Thanatos* qui se côtoient.

Selon Gadamer (1996), « [...] le jeu lui-même est l'ensemble composé des joueurs et des spectateurs. » (p. 127) Le spectateur fait de l'œuvre d'art l'expérience la plus authentique : « En lui le jeu s'élève pour ainsi dire à son idéalité. » (Ibid) Au-delà de l'âme qui s'élève, n'est-ce pas au cours de la présentation de l'œuvre que parfois le spectateur est ému au point où les poils de son épiderme se hérissent tandis que le danseur en scène a les pores de peau qui s'ouvrent ? Le spectateur est interpellé par ce qui émane de l'œuvre, le sens, à l'instant même où le danseur tourné face à lui, se trouve à la fois transporté par sa création et emporté par le mouvement de la création.

Gadamer fait remarquer que l'artiste des arts de présentation joue son rôle tourné vers le spectateur pour qui et en qui le jeu se joue. (p. 128) Conséquemment, par ce retournement, le changement de direction du corps face au quatrième mur, le spectateur prend la place de l'artiste. Si le spectateur prend place sur scène, au lieu où se dresse l'artiste suivant le virement de son corps vers lui, cela revient à accueillir en soi et à s'identifier à l'œuvre comme telle. Le spectateur devient l'autre, l'artiste-l'Être de l'art, qui présente l'objet en mouvement.

Est-ce à dire qu'artiste et spectateur sont les mêmes ? Au fond, pour Gadamer la distinction entre l'artiste et le spectateur s'annule, car « L'exigence de viser le jeu lui-même dans son contenu de sens est identique pour les deux. » (Ibid) En fait, pour Gadamer, ce qu'il y a de similaire et de commun autant pour l'artiste sur scène que pour le spectateur assis dans l'espace public, c'est le *contenu de sens* qui émane de la création. Le père de l'herméneutique ajoute qu'en vertu de « la continuité de sens » (p. 150) dans laquelle le spectateur se place lui-même, il y a ce qu'il nomme une « authentique communion. » (Ibid) L'authentique communion vient rejoindre ce

qu'invoque Van Gennep à propos de la notion du « sacrement de communion »⁶², au moment où le danseur se trouve sur la scène au stade postliminaire du passage.

En ce qui concerne la *continuité de sens* en le spectateur face au *contenu de sens* de l'œuvre, Gadamer renchérit : « [...] l'élévation et le bouleversement qui saisissent le spectateur approfondissent en réalité sa *continuité avec lui-même*. » (p. 150) L'affirmation tragique, en vertu de la *continuité de sens* dit Gadamer est pénétrante et elle est une sorte de connaissance de soi. L'auteur résume en disant : « [...] la rencontre du thème et de l'œuvre tragique peut devenir une rencontre de soi-même. » (p. 151) Ici, Gadamer rejoint l'idée de Freud (1984) à propos des productions de rêves et les satisfactions fantasmatiques de vœux inconscients : « Mais, à la différence des productions du rêve, asociales et narcissiques, elles [œuvres d'art] étaient conçues pour que d'autres hommes y participassent, elles pouvaient susciter et satisfaire chez ceux-ci les mêmes motions de désirs inconscients. » (p. 110)

Effectivement, nous pouvons penser que ce qui unit l'Être de l'art (contenu de sens) et le spectateur (continuité de sens) est la portée herméneutique de l'œuvre comme telle (la création). Nous sommes unis dans le même esprit, dans l'ici-maintenant de la présentation de l'œuvre dans le prolongement de l'un vers l'autre.

Partant du concept du jeu, Gadamer nous place sur la voie herméneutique pour décrire l'ontologie de l'œuvre : l'artiste des arts de la scène, lors de la création de l'œuvre chorégraphique, se transforme en Être de l'art. De la transformation du jeu en œuvre artistique, Gadamer théorise deux processus majeurs noués l'un à l'autre. Il les théorise sous les noms de *métamorphose* et de *transmutation*.

⁶² Voir p. 168.

5.5.4 Métamorphose et transmutation versus la subjectivité

Grâce à la transformation du jeu humain, le jeu atteint son véritable accomplissement à devenir art. Gadamer appelle ce phénomène la transmutation en œuvre. En lien avec le passage à l'étude, cette transmutation est possible lorsque l'artiste procède auparavant à une métamorphose. La manifestation du jeu/œuvre d'art est par principe susceptible de se répéter.

Paradoxalement, c'est en ce sens que le jeu prend une forme de permanence où toute présentation d'œuvre a, selon Gadamer, « [...] le caractère d'une répétition du « même » [...] *ramené à l'originel*⁶³ [...] le même rapport originel à l'œuvre même. » (1996, p. 140) L'un des facteurs rehausse et confirme l'impression que le danseur professionnel n'accomplit jamais la même œuvre d'un spectacle à l'autre. En fait, l'essence d'une composition chorégraphique demeure la même, mais l'interprétation de l'artiste diffère.

Conséquemment, une forme de permanence, dit Gadamer, définit la création artistique par le mouvement de la répétitivité et se caractérise à la fois par l'*énergia* (de l'ancien Grec : force en action) et l'*ergon* (de l'ancien Grec : œuvre de l'esprit, art, ce qui est fait). Gadamer nomme *figure* cette permanence de la création, plus précisément, la *figure en présence*. La *figure en présence* est la forme d'*originellité* de l'œuvre répétant le *même* en fonction du concept de permanence à chaque présentation par l'*énergia* et l'*ergon* déployées lors de la création. La *figure en présence* constitue le *contenu de sens*. Remarquons au passage, à l'instar de Van Genep, combien la combinaison de l'*énergia* et de l'*ergon* est similaire à la puissance surnaturelle liée au principe d'action dynamique du *mana*⁶⁴. Le concept de transmutation met en lumière ce que l'auteur cherche à faire comprendre : le jeu

⁶³ Souligné par nous.

⁶⁴ Voir p. 159.

possède une autonomie absolue (p. 129). Pour Gadamer, la transmutation n'est pas un changement, mais signifie :

[...] que quelque chose est d'un coup et en totalité autre chose et que cette autre chose, qu'il est en vertu de la transmutation, est son être vrai, au regard duquel son être antérieur est nul et non venu [...] il est devenu pour ainsi dire un autre homme. (Ibid)

Le passage de l'un à l'autre ne peut se faire progressivement « puisque l'un est le négatif de l'autre » (Ibid). Dans le cas des arts de la scène, nous pouvons reprendre l'idée au sens de profane et de sacré. De fait, l'expression « transmutation en figure » signifie :

[...] que ce qui excitait auparavant n'existe plus, mais aussi que ce qui existe maintenant, ce qui se représente dans le jeu de l'art, est le vrai qui subsiste. (Ibid)

Au regard de la subjectivité, Gadamer nous met en garde, car « on passe à côté du problème. » (p. 129) Si l'on cherche à définir ce qui est joué à partir de celui qui joue alors, l'auteur réplique : il ne s'agit plus de métamorphose, mais de travestissement.

Travesti est entendu au sens où on ne veut pas « [...] être reconnu mais paraître comme étant un autre et passer pour lui [...] Il ne veut pas qu'on le devine ou le reconnaisse. » (Ibid) L'auteur explique que nous sommes dans le faire-semblant, la simulation et la feinte. Celui qui joue renonce en quelque sorte à la continuité avec lui-même. En réalité, dit Gadamer, « il se réserve à lui-même cette continuité et n'en prive que ceux pour qui il joue » (Ibid) c'est-à-dire le spectateur. En somme, l'essence du jeu n'a pas de lien avec la subjectivité. Elle n'est pas l'être véritable du jeu. À l'instar de Van Gennep qui parle de purification, Gadamer vient renforcer l'idée où, une part de la subjectivité, intrinsèquement tissée avec l'identité en la personne de l'artiste, doit être en quelque sorte évacuée (dépouillée/purifiée) de la pensée du danseur avant qu'il entre en scène.

L'œuvre d'art elle-même, animée par l'*énergia* et l'*ergon* est une métamorphose du jeu en art et elle fait en sorte que l'identité de celui qui joue ne subsiste plus. Gadamer renchérit : en « ce qui n'existe plus, c'est avant tout le monde dans lequel nous vivons, le monde qui est proprement le nôtre. » (p. 130) La métamorphose n'est pas un transfert d'un monde à un autre. Le processus de la métamorphose fait en sorte que l'œuvre ne se mesure plus à l'aune de rien qui ne lui soit extérieur et elle ne tolère plus de comparaison avec la réalité. Elle échappe même à la question de savoir si tout cela est réel, car pour Gadamer l'œuvre d'art « prête sa voie à une vérité supérieure. » (Ibid) En fait, Gadamer ajoute que la joie vécue par le spectateur au spectacle est celle de la *connaissance* :

C'est cela seul qui donne à ce que nous avons appelé « métamorphose en œuvre » la plénitude de sens. Cette métamorphose est celle qui fait entrer dans le vrai [...] la délivrance et le retour à la vérité de l'être. La [re]présentation par le jeu fait émerger ce qui est. Par elle est dégagé et porté au jour ce qui autrement ne cesse de se voiler et de se dérober. (Ibid)

Du point de vue psychologique, nous pouvons établir en arrière-scène, au stade préliminaire, des liens entre, la perte de l'identité, ce que nous appelons la désidentification (la libération du désir et de la constitution du futur), lors du rite de purification et le deuil (un détachement), lors du rite funéraire avec la métamorphose (processus de séparation). Dans le contexte du passage à l'étude, le processus de séparation d'une part de la subjectivité, est, selon Gadamer, en lien avec une délivrance et un retour à une vérité qui ouvre sur le sentiment d'une plénitude de sens.

À ce moment-ci de l'étude, nous devons considérer un autre élément important en rapport à l'identification (stade liminaire) et à l'agrégation à un monde nouveau (stade postliminaire). Van Genne (2004) dit : « ... on s'identifie d'une manière ou d'une autre à ceux qu'on rencontre, fût-ce pour un moment. » (p. 46) D'un côté, en arrière-scène, la désidentification partielle (rites funéraire et de purification) de la

subjectivité en lien avec la métamorphose (Gadamer) ajoute une lumière sur l'étrange impression d'être un autre au moment où, dans sa loge, l'artiste se maquille et s'habille en prévision de se rendre sur scène. Lorsqu'il s'arrête pour s'observer dans le miroir, la métamorphose entame son processus. Un sentiment d'étrangeté s'empare de lui et lui procure un sentiment d'ambivalence face à ne plus être le même, à ne plus s'appartenir et à ne plus se reconnaître. Nous comprenons aussi que l'artiste, lors de la transmutation, s'identifie, fût-ce pour un moment, au Plus-grand-que-soi.

Ses repères identitaires disparaissent peu à peu au fil de la métamorphose. Dans la réalité, nous comprenons maintenant qu'au fur et à mesure que le premier danseur se maquille et se dénude pour revêtir une nouvelle peau - son costume de scène - enchevêtré aux rites de purification (prouver ses intentions) et funéraire (séparation/deuil/désidentification), cela implique, en vertu de la métamorphose que son être antérieur se dissolve et entame une transformation. D'un autre côté, lors de la transmutation en coulisses, l'artiste s'identifie à son hôte, le Plus-grand-que-soi, c'est-à-dire à la *figure en présence* dans un monde nouveau à venir et prêt à l'accueillir. Nous constatons aussi qu'au même moment, alors qu'une part de la subjectivité est détachée, mise de côté en arrière scène, son monde antérieur se modifie et la métamorphose, suivie de la transmutation le prépare à entrer dans un monde différent et nouveau, en toute liberté afin d'agir au regard de l'œuvre d'art à venir.

Un rapport de concordance s'établit entre Jager, Van Gennep et Gadamer. Jager nous dit que toute personne qui se positionne à un seuil, le fait en prévision d'une rencontre entre son hôte et son invité. Toujours au stade liminaire, au seuil de la scène, Van Gennep parle d'un transfert mutuel de la personnalité. Quant à Gadamer, par la métamorphose (processus de séparation ; désidentification-désobjectivité) et la transmutation (dissolution-désagrégation du monde actuel où l'être antérieur devient nul et non avenu) apparaît un être nouveau : l'Être de l'art. Nous obtenons la suite

linéaire suivante : stade préliminaire/*Être* danseur : séparation-désidentification; stade liminaire/*Être* vrai : rencontre-identification; stade postliminaire/*Être* de l'art : alliance-création.

Suite à la désidentification, liée à la mise de côté partielle de la subjectivité de l'*Être* danseur en arrière-scène, la métamorphose, selon Gadamer, entame un processus de libération d'un retour à la vérité de l'être. Ainsi, l'artiste arrive à la plénitude de sens, à l'*Être* vrai, avant même d'entrer en scène. Suivant la métamorphose, l'artiste se présente en coulisses différemment d'auparavant. Suivant la transmutation, il se présente sur la scène comme l'*Être* de l'art. Tout au long de ce processus, c'est comme si, plus la personnalité de l'*Être* danseur se libère de certains ancrages identitaires liés à sa subjectivité, plus la figure en présence ou le *Présenté* prend place par et en lui comme étant l'*Être* vrai qui va se transmuier en l'*Être* de l'art.

Observons aussi que le processus de métamorphose s'effectue sur une période de temps plus ou moins longue (préparation du corps : exercices, maquillage : masque / nouveau visage, costume : revêtement d'une nouvelle peau) à travers le recueillement. Une fois transmué, l'*Être* de l'art apparaît et la dimension spatio-temporelle semble prendre une autre teneur comme si l'œuvre se situait en-dehors du temps terrestre.

5.5.5 L'espoir et la suspension du futur

Pour Gadamer (1996), la réalité a toujours un horizon de futur, des possibilités désirées ou redoutées. Ainsi, la suspension du futur éveille des attentes et permet une profusion d'opportunités liées à l'*espoir* « telle que la réalité reste nécessairement en retard sur elles. » (p.130) En somme, selon l'auteur, le monde de l'art est un monde totalement métamorphosé. C'est un monde dont la figure, c'est-à-dire la permanence est caractérisée par un mode d'être autonome et supérieur. Le concept de

métamorphose versus celui de la non-métamorphose fait dire à Gadamer que l'art se définit comme la suppression qui introduit la réalité dans la vérité. L'auteur renchérit :

Même la théorie antique, qui fonde tout art sur le concept de *mimēsis*, d'« imitation », est ici partie du jeu, dans lequel la danse est représentation du divin... Le représenté [*Présenté*] est là, telle est la relation mimétique originelle. (p. 131)

Au-delà de la représentation du divin, l'artiste révèle sur scène l'œuvre chorégraphique telle qu'elle a été conçue dès les premiers jours, telle qu'elle a été conçue à l'origine. Ainsi, l'artiste « fait entrer dans la présence ce qu'il connaît et la manière dont il le connaît. » (Ibid) En ce qui concerne la composition chorégraphique et son contenu de sens, transposé dans la réalité du danseur sur scène, Gadamer confirme que le danseur ne répète jamais la même œuvre deux soirs de suite et il crée à nouveau.

5.5.6 La suprématie de la beauté versus l'artifice

Gadamer prend la parole d'Aristote et de Kant pour dire que la présentation artistique « fait apparaître comme réjouissant cela même qui ne l'est pas... » et l'art « ... a le pouvoir de faire paraître beau le laid lui-même... » (Ibid) C'est bien de la beauté dont il s'agit lorsque nous sommes attendris et tristes à la fois par le sort réservé au bossu, Quasimodo, dans la trame dramatique de *Notre-Dame-de-Paris*. Le lien paradoxal entre la laideur du bossu contraste avec la beauté des mots du cœur qui touchent l'âme du spectateur. Le double suicide de Roméo et Juliette émeut et trouble même si nous avons suivi et compris le dénouement du drame à l'origine du geste fatal. Par contre, en dehors de la scène, à travers la quotidienneté de notre existence, le suicide est incompréhensible. Il engendre au sein des membres d'une famille, auprès des amis et des proches, la perte du sens existentiel. Même si nous comprenons le

malheur et le désespoir du rêveur idéaliste de *Don Quichotte de la Mancha*, il y a dans son action quelque chose de pathétique et de beau lorsqu'il pourfend de sa lance des moulins à vent à travers une quête irréaliste lors d'un moment de délire. Par contre, en état de veille, en plein jour au cœur de la cité, à la vue d'une personne en état de crise, d'un délire schizoïde, lors d'un épisode psychotique, le monde apparaît insensé. En somme, dans l'art nous sommes touchés par une action liée à une trame dramatique de sens par *la Présence en figure*.

Ceci ne concerne manifestement pas ce que l'on admire dans « l'artifice ou le savoir-faire comme tel [...] comme au cirque ou dans un numéro de variétés [...]. » (p. 132) L'essence originelle émane de l'œuvre d'art. L'émoi et le plaisir ressentis par le spectateur viennent du fait qu'il reçoit l'essence originelle de l'oeuvre. Ce à quoi il porte attention provient de « la manière dont elle est vraie, c'est-à-dire la mesure dans laquelle on y connaît et reconnaît aussi bien soi-même que quelque chose » (Ibid). Ce connu-reconnu crée l'émergence d'une continuité de sens chez le spectateur qui accueille l'œuvre en lui.

Le plaisir de reconnaître et de ressentir chez le spectateur en vertu de l'illumination découle de l'accès à « une connaissance qui ne se réduit pas à celle du connu ». Ce que nous connaissons « [...] est saisi dans toute son essence... connu comme étant quelque chose. » (Ibid) Gadamer nous fait comprendre que ce connu, ce contenu de sens, est une réalité déjà connue, une connaissance, qui nous habite. C'est un connu que l'on reconnaît en soi au sens de retrouver comme, par exemple, une émotion perdue-retrouvée au fond de soi et que l'on croyait oubliée ou inexistante en soi.

5.5.7 L'essence de la vérité : la connaissance

Face à la présentation d'une chorégraphie, l'essence du phénomène de la reconnaissance se montre lorsque le « connu » atteint son être véritable. Pour Gadamer la présentation artistique « se déleste vraiment de tout ce qui est contingent et accessoire, par exemple, de l'être particulier propre à l'acteur, qui disparaît totalement dans la reconnaissance (*Erkenntnis*) de ce qu'il [re]présente. » (Ibid) À l'instar de Van Gennep (stade préliminaire : rite de purification), Gadamer confirme la nécessité pour le danseur de se délester d'une part de sa subjectivité, de sa propre identité, avant d'effectuer le passage pour faire place à l'artiste en soi : l'Être de l'art qui relève du moi-autre. Gadamer ajoute « ... l'être de la [re]présentation est plus que la matière représentée... » (Ibid) Dès lors, le voile se dissipe et nous percevons l'ontologie de l'œuvre artistique à travers l'Être de l'art.

Gadamer revient avec la notion de relation mimétique originelle pour dire que le *Présenté* est présent lors de la création chorégraphique et que, par sa venue, apparaît la vérité. L'œuvre d'art ou le *Présenté/contenu de sens/la réalité dans la vérité* s'exprime à travers l'Être de l'art. Lui-même découle de l'Être vrai avant sa transmutation opérée en coulissess lorsque le protagoniste de notre étude pivote son esprit vers le sacré et se prépare à une alliance. Donc, imitation et présentation de l'œuvre ne sont pas des répétitions ou des copies mais plutôt « connaissance de l'essence » (Ibid). « En réalité, dans la [re]présentation artistique est à l'œuvre une reconnaissance qui se caractérise comme véritable connaissance de l'essence... » (p. 133) Ceci l'amène à dire qu'au fond de toute imitation, il y a une fonction de connaissance : « la connaissance du vrai est la connaissance de l'essence. » (Ibid) Ici aussi Gadamer va au-delà d'une reconnaissance par rapport au « connu ». Il renforce l'idée que, par « essence », chacune des présentations d'une pièce chorégraphique est toujours la présentation d'un monde nouveau en rapport à l'originellité de la création. Il confirme : les présentations ne sont pas de simples « répétitions » (*Wiederholung*)

mais ce sont des « extractions » (*Hervorholung*) liées à l'essence originelle. L'artiste extrait la reconnaissance d'un « connu », de l'essence. Elle comporte la référence essentielle d'une connaissance pour celui que nous désignons comme étant le spectateur. Le spectateur est celui en qui le *contenu de sens* de l'œuvre artistique vient s'unir.

L'extraction de l'essence originelle de création chorégraphique démontre l'une des principales responsabilités du premier danseur sur scène : toucher le spectateur. Émouvoir à travers l'œuvre d'art par son talent, sa maîtrise, sa virtuosité et son interprétation signifie traverser la rampe, le quatrième mur.

Ainsi, l'œuvre comme telle prend place dans le monde dans lequel elle se présente et fondamentalement, le véritable drame est joué lorsque la danse se fait expression, la musique se fait écoute et l'acteur se fait comédien. Du point de vue de la création, la présentation d'un spectacle de danse est une rencontre avec l'œuvre d'art elle-même. Elle prend son sens dans une exposition (qui se donne à voir) et en elle seulement : « Tout comme on rencontre le divin dans le culte » (p. 134) précise Gadamer. Il rajoute que le jeu dramatique ne demande pas à être compris comme la satisfaction d'un besoin de jouer, mais plutôt comme l'entrée dans l'existence (*Dasein*). Pour lui, le jeu théâtral et la création artistique ne se réduisent pas à un schéma de règles ou de prescriptions de conduite. En somme, la thèse de la métamorphose du jeu en œuvre d'art signifie que l'œuvre est une totalité qui a un sens. Le sens est le sien au-delà de son unité idéale; il peut être répété et livré et ainsi parvenir à une plénitude de l'Être à chaque fois qu'il est mis en scène. Pour Gadamer, la condition suprême de l'interprétation est « *que quelque chose nous parle* ». ⁶⁵ (p. 321) C'est en soi le début de la compréhension d'un contenu de sens (l'artiste) unit à la continuité de sens (spectateur).

⁶⁵ Souligné par nous.

5.5.8 L'interprétation : la raison d'être de l'œuvre artistique

Interpréter est dans un certain sens créer à nouveau. Par contre, « ... cette recreation ne se règle pas sur un acte créateur antérieur mais sur la figure de l'œuvre créée, que l'interprète devra [re]présenter selon le sens qu'il y trouve. » (p. 137) Ainsi, Gadamer précise que l'artiste sur scène est constamment dans un processus de création et non de répétition. Ceci nous fait comprendre un aspect important de l'interprétation chez le danseur : indifféremment de la trame dramatique de la composition chorégraphique, narrative, thématique ou abstraite, le danseur-interprète présente son œuvre « selon le sens qu'il y trouve. » (Ibid) D'ailleurs, l'interprétation est une manière de transmettre au spectateur, par l'expression du corps, la portée herméneutique de l'art. L'interprétation d'une œuvre est en quelque sorte un élément défini comme une *Présence*, une connaissance de l'essence originelle dont l'expression du *Présenté* par l'artiste vient établir une compréhension, un connu reconnu, un contenu de sens.

Dans le quotidien du danseur, l'interprétation est intimement liée au sens de l'œuvre, sa raison d'être est déterminée principalement par la composition chorégraphique et elle n'est jamais neutre. Le chorégraphe émet des consignes, des directives, parfois des suggestions, des indications, il métaphorise, etc., il donne peu à peu l'idée de la chorégraphie. Cette idée s'exécute indépendamment du fait que ce soit une chorégraphie narrative ou abstraite. Ainsi, le danseur retranscrit l'idée de l'œuvre à venir et lui donne une direction, une intentionnalité, en un mot, un sens. En somme, le danseur va s'imprégner non seulement des mouvements, mais aussi de tous les éléments transmis par le chorégraphe, le maître de ballet et le répétiteur susceptibles d'insuffler un contenu de sens lui permettant de rendre vie à la création.

5.5.9 Conclusion

La thèse de Gadamer se résume essentiellement au fait que l'œuvre d'art, différemment du jeu/divertissement/variété/sport, se joue face à face avec le spectateur. Elle est dépourvue de but, d'intention et signifie phénoménologiquement une absence de tension. Le but d'une œuvre d'art ne se trouve pas dans sa production, mais dans son organisation et sa configuration en lien avec son sens originel.

La chorégraphie s'oppose à la réalité quotidienne et elle dévoile *la réalité dans la vérité* dont le fondement est la suprématie des lois de la beauté. L'expérience de l'art n'a pas de rapport avec la subjectivité de celui qui danse, mais avec l'œuvre comme telle. L'art a son essence indépendamment de la conscience de celui qui la pratique. C'est le *subjectum* de l'œuvre comme tel, mode d'être autonome et supérieur, qui accède à la présentation artistique, la figure en présence. Du point de vue psychodynamique, cela sous-tend qu'il y a présence d'une dynamique inconsciente qui se joue chez l'artiste, pris par le jeu, pour réaliser l'œuvre.

L'Être de l'art va par-delà de la subjectivité de la personne qui danse. L'expérience de l'art n'a pas de lien avec la subjectivité de l'Être danseur, mais avec l'Être de l'art, l'Être par lequel la création elle-même se révèle au spectateur et accède à la présentation. Fondamentalement, ce que nous apprend Gadamer est que le véritable sujet d'une création artistique est l'œuvre elle-même. Cela amène Gadamer à conclure qu'au-delà du mouvement de va-et-vient dépourvu de substrat (comme s'il n'y avait plus de sujet qui joue), il est démontré, d'une certaine façon, qu'il y a toujours un élément distinct avec lequel l'artiste crée. Par analogie, pour Gadamer, le danseur n'est jamais seul durant la présentation de la création. Dans ce cas, le questionnement qui demeure en suspens par rapport à la question de recherche est : quelle est la représentation intrapsychique de l'entité présente chez l'artiste lors de la création ?

L'art n'est attaché à aucun but autre que l'essence de sa création elle-même. Son succès se trouve non pas dans un accomplissement, mais plutôt dans la réalisation de son organisation et de sa configuration. Dans la présentation, est reconnu le primat de l'œuvre par rapport à la subjectivité de l'artiste. La permanence dans la répétition est l'essence originelle de l'œuvre comme telle où le *Présenté* ressucite au sens de prendre vie. Ainsi, la *figure en présence* apparaît semblable à une reprise du même, qui à chaque présentation, se manifeste à nouveau.

Si la présentation artistique est un *présenté pour*, nous nous sommes demandés qui est ce « pour » ? L'artiste en coulisses, exerce un pivot de l'esprit vers le monde sacré de l'espace scénique transitionnel avant de tourner son corps une fois sur scène, face à l'obscurité du quatrième mur. Nous découvrons alors qu'il existe en réalité deux mouvements rotatoires lors du passage. D'abord, partant de la noirceur et du silence des coulisses, il existe à la fois, une motion psychique de l'esprit qui s'élève (verticalité) et le déplacement du corps (horizontalité) vers l'espace sacré de la scène, inondée d'ondes sonores et lumineuses. Ensuite, une fois les coulisses traversées, l'artiste entre en scène et se tourne vers le spectateur face à la noirceur et au silence du quatrième mur.

Au seuil de la scène, en coulisses, à travers un discours interne, s'instaure un dialogue, une communication afin d'établir, ce que nomme Van Genep, un pacte d'alliance entre l'artiste et le moi-autre, le *Présenté* : le Plus-grand-que-soi.

Face au quatrième mur, sur scène, naît un lien d'attachement au sens d'une liaison entre le *Présenté* et le spectateur. Il s'établit par l'union du *contenu de sens* (le créateur) et de la *continuité de sens* (le spectateur). Au fond, dit Gadamer, l'essence originelle de l'œuvre qui est connue-reconnue est la continuité de soi-même.

Rappelons que la transmutation agit de manière soudaine et en totalité, alors que la métamorphose, qui la précède, liée à l'acception de la perte partielle et temporaire de son identité prend un certain temps à se réaliser. La métamorphose amène à la plénitude de sens et une fois l'Être vrai transmué, l'Être antérieur nul et non avenu, devient en totalité « Autre chose » : l'Être de l'art.

Au cours des processus de transformations, la temporalité perd de sa teneur dimensionnelle et une fois accomplie, la création artistique devient une connaissance de l'essence originelle, une *réalité dans la vérité* où ne subsiste et n'existe que l'Être de l'art (scène/postliminaire) accessible par l'entremise de l'Être vrai transmué (coulisses/liminaire) et de l'Être danseur métamorphosé (arrière-scène/préliminaire) qui le précède.

Parmi les divers rapports de liens établis entre l'expérience vécue du premier danseur et la *théoria* de nos auteurs, plusieurs éléments significatifs se jouent plus ou moins indépendamment de la conscience du danseur :

- La métamorphose ne tolère pas de comparaison avec le monde actuel.
- Le processus de la métamorphose, un processus de séparation, place en jachère certains éléments de la subjectivité-identité de la psyché de l'Être danseur au moment même où la dissolution du monde actuel s'opère en lui.
- L'aboutissement du processus de métamorphose génère un profond sentiment de plénitude de sens. Ainsi, l'Être danseur se transforme en Être vrai (authentique).
- Le pivotement de l'esprit de l'artiste vers le sacré entame le processus de transmutation.
- Le processus de transmutation nécessite un dialogue interne qui amorce une communication entre l'Être vrai et la *Figure en présence* : le Plus-grand-que-soi. Cela, s'exerce en vue d'établir un pacte d'alliance où se crée un lien symbiotique (lien de dépendance / d'engagement mutuel / d'association / de réciprocité) avant d'entrer en scène (espace transitionnel).

- La transmutation fait apparaître un Autre homme, elle transmue l'Être vrai en Être de l'art.
- Le processus de translation est d'abord un élan d'élévation de la psyché en direction de la *Figure en présence* suivi d'un déplacement corporel. Il s'agit d'un déplacement du corps où toutes ses caractéristiques, du départ à l'arrivée sont conservées et maintenues pour créer l'œuvre.
- L'artiste n'est jamais seul sur scène, ce qui sous-tend qu'il est habité par une entité définie comme étant le *Présenté*, le Plus-grand-que-soi.
- Le *Présenté* (essence originelle) se révèle par l'interprétation de la création par l'Être de l'art.
- La combinaison de l'*energia* (force en action) et de l'*ergon* (œuvre de l'esprit, art, ce qui est fait), analogue au *mana* (principe d'action/force surnaturelle), définit les éléments dynamiques qui constituent la source originelle, l'essence de l'œuvre, d'où émane le *contenu de sens* de la *figure en présence* pendant la présentation.
- Le *Présenté*, dévoilé par la création de l'œuvre d'art, est un connu-reconnu, une connaissance de l'essence originelle. Il est *le vrai* qui subsiste, la *réalité dans la vérité*.
- Le *contenu de sens* de la création artistique par élévation-émanation rejoint le spectateur pour créer une union, semblable à un attachement, avec la *continuité de sens* qui l'habite.
- L'œuvre d'art est *une vérité supérieure*.

Nous avons fait ressortir des unités significatives en lien avec l'expérience vécue de notre protagoniste par rapport à la question de recherche et l'éloquence de nos auteurs. Des unités dessinent en filigrane la notion d'une forme de spiritualité supposée intrinsèque au passage à l'étude. Avant d'aborder le trac, un aspect important vécu par le danseur, nous allons tenter d'approfondir la notion rattachée à la spiritualité. Elle semble intimement liée au sacré en fonction du passage.

5.6 VICTOR FRANKL : L'INCONSCIENT SPIRITUEL

... là où le moi (spirituel) plonge en une sphère inconsciente comme en son fond, nous pouvons, selon le cas, parler de conscience morale, d'amour ou d'art. Là où inversement le ça psychophysique pénètre par effraction dans le conscient, nous parlons de névrose ou de psychose... (Frankl (1975). Le Dieu inconscient, p. 38.)

Précédemment, nous avons établi entre nos auteurs et l'expérience vécue du premier danseur des rapports de liens, de nature phénoménologique à partir de la question de recherche. Ce sont des rapports où nous retrouvons un dénominateur commun et où la concordance avec le sacré est présente. Viktor E. Frankl (1975), neurologue et psychiatre, corrobore et consolide l'idée qu'il existe dans notre inconscient une notion de sacré et plus spécifiquement une notion spirituelle.

Selon Frankl, nous devons considérer la dynamique du spirituel dans l'ensemble de l'organisation psychique. Pour l'auteur, le spirituel fait partie intégrante de la constellation intrapsychique et il fait partie aussi des processus dynamiques à la base de la structure de notre organisation psychique.

Si on considère l'humain comme un *être de sens*, son désir s'oriente fondamentalement vers une quête conforme à une *volonté de sens* située au-delà de la valorisation de soi. Une analyse approfondie, selon Frankl, révèle qu'au-delà du besoin, le désir de la névrose témoigne d'un être frustré de sens.

En somme, Frankl revisite l'étendue de l'inconscient pour en réviser les frontières. Ainsi, le contenu de l'inconscient s'accroît et permet l'inclusion du spirituel à titre d'inconscient spirituel. Pour Frankl, le spirituel peut être autant conscient qu'inconscient : « Alors nous voyons que la frontière entre conscient et inconscient

est fluctuante, pour ainsi dire perméable : ici il y a quantité de passages de l'un à l'autre. » (p. 20). Ainsi, il en revient à l'être humain d'en prendre conscience ou non, d'accepter ou de refuser une part de lui-même relative à la spiritualité. Selon Frankl, « la véritable authenticité humaine est spirituelle » et « ... Le seul et unique moyen d'obtenir ce critère d'authenticité c'est bien plutôt de décider si quelque chose en l'homme appartient à sa spiritualité ou à son instinctivité. » (p. 21)

Frankl, se réfère au sens de Heidegger et de Binswanger pour parler de l'« être qui décide » et de l'« être-là » afin de définir l'être authentique dans une perspective existentialiste qui se résume à l'« être responsable ». En somme, dit Frankl, l'être authentique se situe « là où il n'est pas le jouet des pulsions... là où cesse toute pulsion; ses limites sont celles de l'être responsable. » (Ibid) En clair, *l'être authentique se manifeste là où un Moi décide et non pas là où un Ça pousse l'homme*. Par analogie, nous pouvons établir un rapport entre l'Être véritable / authentique / responsable / décideur et spirituel, et l'Être de l'art de Gadamer, le *Présenté* (l'essence originel / la réalité dans la vérité) qui inclut en lui l'Être vrai représenté par le danseur professionnel en action sur scène.

Frankl approfondit sa théorie de l'être responsable et mentionne : « ... seule la personne spirituelle fonde l'unité et la totalité de cet être : l'homme. » (p. 24) Il nous fait comprendre que corps-âme forment une unité psycho-physique et que, aussi longtemps que l'on parle du corps et de l'âme seulement, nous ne pouvons parler de totalité. Pour échapper à la dispersion, la personne spirituelle fonde une totalité psychique-physique-spirituelle. Frankl insiste sur l'importance de considérer l'intégrité trinaire de l'humain constituée dans sa totalité.

Frankl aborde aussi la *conscience artistique* au regard de l'artiste qui a recours à la spiritualité inconsciente lors de la présentation artistique. L'auteur ne détermine pas les sources de l'inspiration artistique mais qu'il les trouvent dans la sphère de la spiritualité inconsciente : « L'artiste pour sa création puise à même ces sources

cachées, au sein de ténèbres que n'éclairera jamais intégralement la conscience psychologique. » (p. 35)

Pour mieux faire comprendre le processus essentiel d'actes spirituels, Frankl prend l'exemple des mots d'esprit et du rire pour lesquels on n'a pas encore trouvé une explication scientifique absolument satisfaisante malgré l'acte accompli. Cela fait dire à Frankl : « L'accomplissement d'un acte dépend si peu de sa connaissance réfléchie, de sa compréhension intellectuelle ! » (p. 37) En somme, un excès de conscience psychologique peut déranger toute présentation d'une œuvre d'art née de l'inconscient. Le fait s'observe lorsque l'artiste recherche un « « faire » conscient » (p. 35) de ce qui devrait s'accomplir tout seul dans une profondeur inconsciente : « Toute réflexion non indispensable ne peut là que nuire. » (p. 36)⁶⁶ Selon Frankl, cela ne peut qu'amener à une faillite artistique totale. À l'instar de Van Gennep, Frankl renforce l'idée que l'artiste, lors du stade préliminaire, doit s'épurer et se dépouiller de tous éléments psychiques non indispensables pouvant nuire à sa création.

⁶⁶ Les propos de Frankl font sourire et étonnent, car ils ont fait resurgir en moi un souvenir éloquent. À mes débuts dans le monde de la danse professionnelle, la compagnie de danse pour laquelle je travaillais avait engagé un maître de danse, feu William Dunbar Griffith (1928-1988) dans le but d'améliorer la technique des danseurs de la compagnie. Un jour où je m'acharnais sur le travail de pirouettes en classe, je parvenais de peine et de misère à en faire une ou deux. Le maître arrête la classe et me demande de me placer au centre du studio. Après avoir répondu à sa demande, il me prend par la main et m'ordonne de tourner lorsqu'il me le dira et seulement à ce moment, je devrai m'exécuter sur le champ. Je lui fais signe de la tête que j'ai bien compris la consigne. Il me fait marcher à ses côtés, tout en me tenant par la main. Parfois, il me fait tourner sur moi-même, une autre fois, il me fait tourner autour de lui et toujours en me tenant par la main. Face à mes collègues, je me sentais un peu ridicule, mais j'avais confiance en lui. Le moment fatidique arrive où il me propulse vers le miroir me lâche la main et il me crie « tourne ». J'ai vécu alors un moment que je qualifierais de magique. Sans avoir le temps de réfléchir, j'entre dans la position pour tourner et je m'élance... Une, deux, trois, quatre, cinq... six et j'ai terminé mes pirouettes en équilibre sur ma jambe de support face au miroir. Je me rappelle de la sensation kinesthésique formidable. Par la suite, j'ai pris conscience que, lorsque tout est en place, il s'agit d'avoir *confiance en soi* et d'arrêter de raisonner à outrance.

Nous comprenons, par le concept de l'inconscient spirituel de Frankl en lien avec l'expérience vécue du passage chez l'Être de l'art définit par Gadamer que, consciemment ou inconsciemment, la spiritualité habite le danseur.

5.6.1 À chacun son Dieu

En ce qui a trait à la religiosité de l'être, indépendamment des diverses confessions, Frankl énonce :

... nous n'allons pas vers une religion universelle, mais plutôt vers une religion personnelle – une religion profondément personnalisée, une religiosité qui permette à un chacun de trouver son langage propre, son langage personnel, le langage qui n'appartient qu'à lui, quand il s'adresse à Dieu. Ceci n'exclut pas, évidemment, des rituels et des symboles communs. (p. 11)

Se référant à Paul Tillich, Frankl définit l'être religieux : « Être religieux signifie s'interroger passionnément sur le sens de notre vie et être ouvert aux réponses, même si elles nous ébranlent en profondeur. » (p. 10) Complémentaire à la définition, Frankl cite Albert Einstein : « Un homme qui a trouvé une réponse à la question du sens de la vie, est un homme religieux. » (Ibid)

À ce moment-ci de la thèse, je me permets d'ouvrir une parenthèse en lien direct avec un aspect propre du passage à l'étude par rapport à l'expérience auto-ethnographique et l'être religieux. Avant d'entamer le projet doctoral, je me refusais à parler de ma propre expérience du passage effectué des centaines de fois. J'expliquais à mon directeur de thèse que je n'avais pas vraiment le désir de parler de moi. Effectuer le passage était pour moi quelque chose de personnel et il ne reflétait probablement pas exactement ce que les autres danseurs vivent lors du passage. Pour renforcer mon refus, j'expliquai à mon directeur qu'en évitant de parler de moi-même, cela éviterait l'intrusion d'une subjectivité trop grande à travers l'ensemble de ma recherche

comme si j'étais incapable de faire autrement. Pourtant, une des qualités du chercheur dans le domaine de la recherche qualitative est justement d'être conscient de sa propre subjectivité par rapport à la question de recherche. En fait, je me suis évertué à élaborer une multitude de prétextes et de justifications pour ne pas aborder mon expérience personnelle du passage. Mon directeur me répétait sans cesse l'importance de considérer ma propre expérience. La patience de mon directeur fut déterminante et il a obtenu gain de cause le jour où j'ai dû, comme tout doctorant, passer devant le jury pour défendre mon projet de rédaction doctorale. On m'a fait comprendre que si je ne voulais pas considérer ma propre expérience du passage pour élaborer ma recherche, mon projet n'aurait pas la même profondeur.

La première chose que j'ai accomplie avant d'entamer quoi que ce soit, fût de m'auto-analyser afin de comprendre mes réticences, pour ne pas dire mes résistances, à considérer mon expérience vécue du passage: pourquoi ne veux-je pas parler de moi? Qu'est-ce que j'ai d'intéressant à dire aux autres? Qu'est-ce que je peux bien dire à propos de ma propre expérience? N'y avait-il pas au fond de ce refus des motifs inconscients? Tout ce que j'ai pu trouver à ce questionnement sans fin est que j'y ai découvert une peur. C'était une peur viscérale et sans objet, c'est-à-dire sans véritable logique *raisonnable*. Je n'ai rien découvert d'autre. De quoi avais-je peur? Finalement, j'ai entamé ma recherche, mais toujours sans avoir trouvé de réponse à mes questions devenues un dilemme de compromission. Le cycle de répétition s'arrêta le jour où, allant bouquiner, je suis tombé, dans la section de psychologie, sur un livre dont le titre m'a intrigué : Le Dieu inconscient.

Au cours de ma lecture, j'ai croisé un mot, un simple mot, dont le sens m'a profondément touché et interpellé. Il était rempli d'une grande charge émotive et venait faire écho au plus profond de mon être. Il m'a apporté la lumière et la réponse à des mois de questionnements. Le mot avait autant de charge affective pour moi que les affects de culpabilité, de peur, de vide et de manque. Mon inconscient se refusait à

le laisser émerger à ma conscience par elle-même : la pudeur. Quel curieux dilemme venant d'un artiste des arts de la scène!

Assumant la part auto-ethnographique de la recherche, je révèle dans le cadre de l'étude, l'un de mes secrets les plus intimes : sans Dieu, jamais je n'aurais entamé une carrière en danse. C'est comme si Il avait toujours fait partie de ma vie. Mon Dieu est devenu avec les années de plus en plus personnel et intime. Conscient de l'influence de ma culture religieuse, mais liée à ma conscience morale, c'est dans un langage personnel qui n'appartient qu'à moi lorsque je m'adresse à Lui. La représentativité symbolique de mon Dieu s'est transformée et précisée avec les années. Il est devenu analogue à la *figure d'un Ami*. Il est l'Ami à qui je peux confier les moments significatifs de ma vie, dans les moments de grande solitude et de tourments existentiels. Il a toujours été présent. Tout au long de ma vie, dans un discours interne, j'ai pu partager avec Lui les moments difficiles comme les plus heureux et ceux de bonheur intense. Il est un Ami, dont j'honore la Présence en moi sachant qu'au fond, la vie n'aurait aucun sens sans Lui. Victor Frankl m'a donné le courage de m'ouvrir et d'en parler.

5.6.2 La pudeur ou la perte de Dieu

En reprenant les travaux de Max Scheler, Frankl dit : « ... la pudeur en amour remplit des fonctions caractérisées de protection. Elle a pour mission d'empêcher que quelque chose ne devienne purement et simplement objet – objet pour des spectateurs. » (p. 46) Pour lui, le sentiment religieux est parfois pudiquement caché. Nous pouvons, renchérit Frankl, « commettre une grave erreur en confondant une telle pudeur avec l'inhibition du névrosé. » (Ibid)

La pudeur est une attitude tout à fait naturelle et ne représente en aucune façon une inhibition. Frankl est clair : « l'amour craint d'être regardé, il fuit le public, ce public par lequel l'homme craint de voir profaner ce qui lui est sacré. » (Ibid) Cela est conforme à ce que voit le spectateur lorsqu'il se rend au théâtre et regarde un danseur interpréter un rôle. Comme il a été mentionné précédemment, lorsque le danseur est sur scène, le spectateur perçoit un autre. Il en va de même avec mon Dieu.

Une fois le seuil traversé, suivant le stade préliminaire et liminaire, le spectateur perçoit et saisit au stade postliminaire l'émanation de l'œuvre d'art : la prévalence de l'*Autre* sur le *moi* du moi-autre, le *Présenté* (Être de l'art / le contenu de sens). Suivant la métamorphose avec les rites funéraire et de purification, le pourquoi et le comment Mario aime Marie demeurent en arrière-scène. Ce qu'il reste de Mario (moi) perd une grande part de sa subjectivité pour libérer un espace transitionnel à Roméo (autre) sur scène. L'incarnation et l'interprétation du personnage et l'appropriation de la création sont le fruit de la psyché.

Or, le danger de *chosifier* le désir amoureux, une intimité véritable, est analogue à l'un des aspects les plus sacrés que nous retrouvons chez les humains : la religiosité. Autant le désir amoureux que le sentiment religieux se retrouvent dans les profondeurs de l'âme et sous la protection de la pudeur. La profanation du sacré peut se produire du fait de l'immédiateté du don de soi et de sa réduction à un objet, mentionne Frankl. Un objet d'observation apparaît non seulement pour l'étranger (spectateur) mais aussi pour l'intéressé même (l'artiste). Frankl précise :

Dans un cas comme dans l'autre, le caractère d'authenticité, immédiat, originel, et donc l'existentialité sont menacés de disparition ou se transforment en facticité en devenant objet d'observation pour autrui ou pour soi-même. En d'autres termes, sous le regard d'autrui ou sous notre propre regard, l'amour passerait de la relation personnelle à une relation anonyme. (Ibid)

Si mon Dieu est exposé sur la place publique, Il risque de se faire critiquer, juger, évaluer, ridiculiser, bafouer, mis en doute ou remis en question en devenant *chose publique*. Une fois exposé sur la place publique, Il risque de perdre son essence, sa vérité et son authenticité. Il devient alors commun, profane, objet. Mon Dieu risque de se transformer en un objet de curiosité pour le spectateur. Il risque de se *chosifier* ou d'être banalisé et mon Dieu n'a rien de commun. Tout en étant présent dans mon existence, Il se situe aussi dans un « au-delà ».

Par analogie, Frankl explique comment la pudeur en amour remplit des fonctions semblables aux caractéristiques d'un processus défensif. Nous parlons d'un processus dont la principale mission est d'empêcher « que quelque chose ne devienne purement et simplement objet - objet pour des spectateurs. » (Ibid) Il en va de même de l'expérience religieuse et amoureuse, symbole d'une intimité profonde et véritable. Le terme religion est issu du latin *religio* dont la signification étymologique est *religare* (relier). Il signifie le désir de se lier, de s'attacher ou d'entrer en relation désignant à la fois le lien effectif et le lien affectif (Rey, 2006, p. 3161)⁶⁷.

⁶⁷ Il existe une autre sens étymologique du terme religion, signalé par Cicéron (Rey, 2006, p. 3161), mais qui, somme toute, revient du pareil au même au regard de la notion du sacré. *Religio* serait tiré soit de *legere* «cueillir, ramasser» avec le préfixe *re* marquant un retour en arrière, soit de *religere*, «recueillir, recollecter». Suivant cette étymologie, certains définissent le mot *religio* par re-lire. Dans cette optique, *religio* signifierait abstraitement, «revenir sur ce que l'on a fait, ressaisir par la pensée ou par la réflexion, redoubler d'attention et d'application» comparable à *recolligere*. Dans ce sens, *religio* est synonyme de «scrupule, soin méticuleux, ferveur inquiète», ce qui semble exclure l'idée de relation avec le sacré. Par contre, le mot convient à l'exercice du culte, à l'observance rituelle qui exige une pratique littérale et vigilante. Ainsi, «le terme a pu se fixer rapidement et presque exclusivement sur l'expérience ou la manipulation du sacré». (Ibid) Dans le haut Moyen âge, *religio* désigne la discipline monastique, la profession religieuse, l'ordre religieux et l'ensemble des vérités et devoirs religieux. Il semble que les langues occidentales ont établi une distinction entre l'appareil des croyances et des rites de toutes les autres institutions sociales : « Cette rupture et ce transfert correspondent à la pensée distincte d'un domaine qui n'avait jamais été pensé à part, les sociétés archaïques n'isolant pas la sacralité de la socialité, leur constitution du social étant intrinsèquement religieuse. » (Ibid)

Nous pouvons faire ici un lien avec l'artiste en coulisses et la nécessité d'établir un pacte d'alliance, un lien symbiotique au stade liminaire, pour accomplir le passage à l'étude. Pour Jager, le désir de se lier à un autre est le moment de la rencontre par excellence : un moment privilégié entre deux êtres. Selon Frankl, désireux de se garder authentique, la religiosité authentique se cache, de peur « de livrer leurs sentiments intimes à des gens non avertis qui n'en saisiraient pas l'authenticité ou même qui les considéreraient comme inauthentiques. » (Frankl, 1975, p. 47)

Du point de vue clinique, des patients redoutent de se livrer à des médecins susceptibles de démasquer leur religion et d'interpréter leur état d'âme comme « une sublimation de la *libido* ou comme quelque chose d'impersonnel qui ne serait pas du moi mais du ça (inconscient archaïque) ou on (inconscient collectif). » (p. 46)

La peur, semblable à ce que j'ai ressenti pendant des mois sachant que je devais me révéler à travers une démarche auto-ethnographie, nous la rencontrons autant dans la crainte de publication, mais aussi lors de la présentation d'une chorégraphie.

Certaines personnes préfèrent parler du divin et de la divinité explique Frankl. D'autres vont dissimuler le nom de Dieu « derrières de vagues, de nébuleuses expressions de tonalité panthéiste. »⁶⁸ Pour nommer Dieu, il faut une dose suffisante de courage afin de prendre publiquement parti pour ce que nous avons reconnu comme vrai en nous. Aussi, il faut une dose suffisante d'humilité pour l'appeler par son nom. En somme, Frankl conclut qu'il existe un *religio* appartenant par essence à l'inconscient spirituel.

⁶⁸ La remarque de Frankl est intéressante. Lors de la recension des écrits, nous avons pu constater comment plusieurs auteurs vont se servir des termes comme Il, Lui, le Divin, le Créateur, l'Être Suprême, le Grand Architecte ou Souverain de l'univers, la Chose, l'Unique, Elie, l'Absolu. Nous retrouvons souvent l'Autre ou d'autres pronoms précédés d'une majuscule pour désigner le terme Dieu.

Il rajoute que l'inconscient spirituel révèle une dimension transcendante en relation avec la croyance inconsciente en Dieu. Il dit :

... que nous sommes depuis toujours en lien avec Dieu par relation inconsciente mais pourtant intentionnelle. C'est le Dieu ainsi visé que nous nommons le Dieu inconscient... que Dieu nous est parfois inconscient à nous, que notre relation avec lui peut nous être inconsciente, à savoir refoulée et ainsi cachée à nous-mêmes. (p. 62)

L'inconscient spirituel est une relation inconsciente à Dieu, selon Frankl. Il n'est ni divin, ni omniscient. La spiritualité est de l'ordre de la décision personnelle et plus précisément réfère à soi. En fait, tout comme la religiosité authentique, Frankl explique qu'elle n'a pas le caractère d'une pulsion, mais relève plutôt d'un processus décisionnel existentiel non enchaîné au biologique. De plus pour l'auteur : « La dimension à laquelle accède l'homme religieux est de rang plus élevé – c'est-à-dire qu'elle est plus englobante - que celle où se joue la psychothérapie. » (p. 79) En somme, la dimension supérieure de l'être religieux ne relève pas d'un savoir, mais d'un *accomplissement dans la foi*.

L'existence humaine comme telle témoigne toujours d'un dépassement de soi et la transcendance de soi renvoie toujours à un sens, selon lui. La réalisation de sens, moteur le plus profond de la vie humaine, précise-t-il, n'a pas de lien avec la quête de plaisir, la puissance ou la réalisation de soi. Son idée, comme nous l'avons vu, vient rejoindre celle de Gadamer lorsqu'il exprime que l'œuvre d'art, le *Présenté* (contenu de sens) surpasse l'Être danseur (Être antérieur, nul et non avenu) qui crée une œuvre d'art en l'Être de l'art.

Il peut y avoir apparence d'aporie par rapport au sentiment d'humilité dont le danseur doit faire preuve au quotidien, face aux exigences de sa discipline, et le sentiment de toute-puissance vécu par l'artiste sur scène. Nous devons nous rappeler que le

danseur ressent cet état d'âme seulement lorsqu'il est en état sublimatoire. De plus, il est conscient par expérience que son état physique lié à sa disposition psychique singulière ne dure qu'un moment. Même si la sublimation de la psyché élève l'âme humaine par-delà de sa condition humaine pour un certain laps de temps, même si elle est vécue comme un moment d'infinitude où l'espace-temps perd de sa teneur et où l'âme sublime, l'artiste sait qu'il aura à payer son dû.

La désagrégation au monde nouveau, c'est-à-dire le retour en arrière-scène après la création artistique, exige le retour à la conscience d'un corps exténué qui va rappeler au danseur son état terrestre au prix de sa chair. En somme, il est conscient qu'il ne peut demeurer dans un tel état indéfiniment et l'effet de la sublimation psychique vécu lors de la présentation n'est que passager et transitoire. En plus de l'épuisement psychique, je savais que la limite, la frontière, le seuil, le prix à payer pour ce *par-delà de la condition humaine* était ma propre chair affaiblie de son énergie vitale, comme monnaie d'échange lors du pacte d'alliance, par l'œuvre de création mise en acte.

Suivant le stade préliminaire, au stade liminaire, moment où l'artiste se place au seuil de la scène, le danseur professionnel, en tant qu'Être véritable (Frankl), a fait son choix. Face à ses responsabilités à venir, sa décision est prise de manière authentique. Aussitôt, un sentiment de toute-puissance, lié au pacte d'alliance avec le Plus-grand-que-soi, s'installe en lui et clairvoyance (lucidité, intensité, vivacité, affinement des sens et saisie-par-avance de la création), joie innommable et plénitude de sens font déjà partie de l'Être vrai (Gadamer).

Quant au contenu de sens de la chorégraphie, il prend forme en l'Être de l'art au moment de la présentation, lorsque le *Présenté*, la figure en présence, se dévoile au spectateur c'est-à-dire lorsque le danseur danse.

5.6.3 La communication authentique entre moi et l'autre

Pour Frankl le dialogue avec notre propre conscience n'est pas un simple monologue, mais aussi une authentique conversation à deux : « en tant que maître de ma volonté, je suis créateur; mais en tant qu'esclave de ma conscience, je suis « créature », » (p. 53) De ce fait, nous comprenons mieux le processus dialectique interne de la rencontre entre le psycho-psychique et la spiritualité.

Selon l'expérience vécue de notre protagoniste et le schéma séquentiel de rite de passage de Van Gennep, un dialogue s'instaure au moment où il y a pivotement de la pensée vers le sacré, où l'artiste doit concrétiser une alliance avant d'entrer en scène au stade liminaire. C'est à partir de l'Être unifié (psycho-physique) métamorphosé qu'un dialogue authentique, un discours interne, s'instaure entre l'Être véritable (responsable / décideur / authentique) et la rencontre avec la création, le Plus-grand-que-soi qui habite l'esprit et la chair du danseur, que je nomme pour ma part du point de vue auto-ethnographique : Dieu. Une fois la communication établit et le pacte d'alliance conclut s'opère une seconde transformation, la transmutation de l'Être véritable en Être total (Psycho-physique-spirituel). Chez Gadamer nous parlons de l'Être de l'art (contenu de sens / la réalité dans la vérité).

Tableau 5.5 La spiritualité chez l'artiste

THÉÂTRE	ARRIÈRE SCÈNE MONDE PROFANE	COULISSE : PASSAGE MONDE SACRÉ	SCÈNE : ŒUVRE D'ART MONDE NOUVEAU
VICTOR E. FRANKL	Être unifié (Pulsionnel : psycho-physique) Devoir-être (Saisi-par-avance)	Être véritable (Responsable/décideur/ authentique) Communication (Artiste et Plus-grand-que-soi)*	Être total (Psycho-physique-spirituel) Union (Œuvre d'art et spectateur)*

*Ajouté par nous en lien avec le passage à l'étude.

Selon le Dieu inconscient de Frankl, nous pouvons avancer que le discours interne est en réalité une forme de dialogue entre l'artiste et ce qui l'habite. C'est une réelle communication authentique afin de créer une alliance (stade liminaire / préparation à l'alliance). Pour l'auteur, l'Être véritable n'est responsable que vis-à-vis de lui-même. Ce n'est que par la spiritualité que l'Être véritable peut se transmuier en ce que Frankl nomme l'Être total. Ici, nous pouvons faire référence à l'ensemble des responsabilités du danseur professionnel⁶⁹ dont le poids de la tradition des exigences de sa discipline se manifeste bien au-delà de ses intérêts personnels. L'Être véritable, explique Frankl, réfère à la conscience morale lors d'une prise de décision.

Une conscience morale relève de l'irrationalité, plus précisément d'une prélogique. Elle réfère plus fondamentalement à une compréhension pré-morale de la valeur. Dans la réalité immédiate d'accomplissement, la conscience morale « n'est jamais intégralement rationalisable » (p. 31) et s'ouvre seulement dans l'après-coup sur une rationalisation secondaire. La conscience psychologique dit Frankl s'ouvre à une réalité actuelle et la conscience morale à une réalité virtuelle, « un pur « devoir-être ». » (Ibid) Étant encore à *réaliser*, le devoir-être n'a rien de réel mais il a tout d'un possible à réaliser.

Un devoir-être, qui découle de la conscience morale, est en quelque sorte une anticipation de l'esprit, « un acte de l'esprit qui saisit par avance, relève de ce qu'on nomme « intuition » : cette *saisie-par-avance* est comme un acte de vision spirituelle » (Ibid). Ainsi, la conscience morale apparaît comme une fonction essentiellement intuitive. L'intuition a été définie précédemment grâce à Paillé & Mucchielli (2005) comme une forme de connaissance immédiate donnant un accès privilégié à une certaine vérité, résultat d'opérations psychiques, non raisonnées et émergentes, faisant surgir des significations menant à la compréhension.

⁶⁹ Voir la section : 4.1.13.1- Les responsabilités du danseur, p. 127.

Partant de l'*Èthos*⁷⁰ et de la conscience morale, Frankl fait un lien analogique avec l'*Éros*. Tous deux procèdent également de manière irrationnelle.

Pour l'auteur, conscience morale et amour se ressemblent et s'adressent à des possibilités. Tous deux procèdent de manière intuitive. Pour Frankl l'être-qui-décide entame un processus décisionnel en lien avec l'intuition et ne concerne pas seulement la conscience morale, mais vise aussi le désir amoureux. La conscience morale dévoile en quelque sorte la seule chose nécessaire. Ici, pour l'artiste au pied de la scène, en coulisses, *la seule chose nécessaire*, est le Plus-grand-que-soi que le danseur s'apprêt à saisir-par-avance. Quant au désir amoureux, il découvre l'unique possible en la personne qu'on se trouve à aimer. L'objet de son désir, que l'artiste, dans la noirceur et le silence de la coulisse, se trouve à aimer - nous l'avons compris - est la *Figure en présence*, le *Présenté*, l'œuvre comme telle qu'il aura à incarner, à personnifier et à transposer dans la réalité d'un monde nouveau sur scène.

Frankl poursuit son raisonnement et conclut : « l'amour est le premier, l'amour est le seul à être en état de voir une personne en ce qu'elle a d'unique, en tant qu'individu absolu qu'elle est. » (p. 34) En ce sens, l'amour possède une importante fonction de connaissance mentionne Frankl, à l'instar de Paillé & Mucchielli qui définissent l'intuition comme une forme de savoir. Il y a aussi Gadamer qui parle d'une

⁷⁰ *Èthos* vient de l'ancien grec et signifie le caractère, l'état d'âme et la disposition psychique. L'*èthos* représente l'attitude que doit prendre l'artiste pour capter l'attention et gagner la confiance du spectateur. Pour Aristote, l'*èthos* définit le bon sens, la vertu, la bienveillance, la franchise, la compétence et la droiture comme qualités essentielles de l'artiste pour établir la confiance du spectateur. Pour Amossy (2010), l'*èthos* et *représentation de soi* sont synonymes. L'auteure va à la source chez les écritures des Grecs anciens où l'*èthos* représente l'image discursive produite par sa propre personne lorsque l'on prenait la parole en public. L'essentiel était de veiller à l'impact de l'image projetée par l'orateur dans un lieu public comme l'Agora ou le tribunal. Selon Amossy, dans la rhétorique aristotélicienne, il était nécessaire d'impressionner favorablement l'auditoire, de toucher les cœurs, « mais aussi de projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance. » (p. 16) Dans cette optique, l'*èthos* doit répondre à des critères de validités logiques « [...] qui ne cherche[nt] ni la rationalité pure ni la vérité absolue. » (p. 18) Amossy rajoute que *la capacité à fonder une alliance ne dépend pas du logos seul, mais aussi de la confiance que le public accorde à celui qui se présente en face de lui*. L'*èthos* est le fruit d'un savoir-faire et « [...] il est le résultat d'un projet conscient, sinon le résultat d'un art maîtrisé. » (p. 25)

connaissance, un connu-reconnu, chez le spectateur (continuité de sens) face à la création artistique (contenu de sens).

Frankl met en garde en apportant une nuance importante :

Aussi longtemps qu'un modèle inconscient, par exemple une *imago* venant du ça, détermine en amour mon choix, il ne peut aucunement être question d'amour... Tant qu'un moi est poussé vers un toi par un ça, on ne peut parler d'amour. Dans l'amour un moi n'est pas poussé par un ça – dans l'amour un moi se décide pour un toi. (p. 35)

Selon Frankl, l'imago du Dieu spirituel n'a pas de lien avec la théorie des pulsions. La spiritualité, pour Frankl, tout comme les théories fondatrices de la psychanalyse comme le complexe d'Œdipe et la théorie sur la sexualité, font partie des différents éléments constitutifs de la constellation intrapsychique en rapport avec la métapsychologie. Par contre, selon Frankl, le désir d'aimer ne saurait être confondu avec le pulsionnel. L'amour pour Frankl est *un moi qui choisit un Toi*. Transposé dans le contexte de notre question de recherche, c'est par une décision responsable et authentique que l'artiste en coulisses choisit d'établir un pacte d'alliance avec le Plus-grand-que-soi. Ce n'est pas par nécessité ou par obligation que le danseur se lie à l'œuvre mais par *un désir*, un élan d'amour véritable et authentique de créer, de danser.

À la lumière des propos de Frankl, nous pouvons établir une synthèse des rapports de liens avec l'inconscient spirituel, le rite de passage de Van Gennep, le monde de l'art de Gadamer et le monde de la rencontre de Jager pour chacun des stades du passage.

- À l'étape préliminaire (état de flottaison) : monde profane

L'artiste, après avoir enfilé son costume et s'être maquillé, quitte sa loge et se met en direction de l'arrière-scène pour se préparer à se positionner en marge de la scène. À partir de sa loge, s'enchevêtre deux rites de passage : le rite de purification et le rite funéraire :

° Rite de purification : forme de désidentification partielle qui consiste dans le cas présent au dépouillement (faire peau neuve, ôter la qualité impure ou donner la qualité de pureté) et l'évacuation d'affects nuisibles à la création.

° Rite funéraire : distinction entre la personne qui danse et l'Être danseur par un processus de séparation-détachement qui s'assimile au deuil d'une part de soi.

Purification et funéraire font référence au détachement d'ancrages identitaires non reliés à l'œuvre à venir avec l'impression de la disparition du monde actuel et une modification de la dimension spacio-temporelle. Le danseur en processus de devoir-être, s'engage dans une anticipation de l'esprit, acte essentiellement intuitif (fonction de connaissance). L'enchevêtrement des rites provoque le processus de la métamorphose de l'Être danseur à l'Être vrai (Gadamer) ou à l'Être unifié (Frankl).

- À l'étape liminaire (état transitoire) : monde sacré

L'artiste se place en coulisses et s'arrête derrière le pendillon au seuil de la scène. À partir du devoir-être, une saisie-par-avance amène l'artiste à établir un dialogue interne, une rencontre entre l'hôte et l'invité (Jager), avec le Plus-grand-que-soi afin d'instaurer un pacte d'alliance nécessaire à la création.

La communication intrapsychique s'établit par le pivotement-déplacement de l'esprit en direction du sacré avec l'intention de se lier par l'établissement d'un pacte d'alliance avec la *Figure en présence* (objet aimé en ce qu'il a d'absolu en ce qu'il est). Le danseur, le regard posé en direction du sacré, entame le processus de transmutation, par la spiritualité, où l'Être antérieur est nul et non avenu et permet la transformation de l'Être vrai-unifié en Être véritable (responsable / décideur / authentique).

- À l'étape postliminaire (état sublimatoire) : monde nouveau

L'artiste procède au processus de translation; il sort d'un état passif et entre dans un état actif en se déplaçant du seuil de la scène à la scène. Ce déplacement implique la concrétisation d'un pacte d'alliance permettant le transfert mutuel de la personnalité entre l'Être véritable et la création dans sa totalité. Alliance et transfert mutuel créent un lien symbiotique où artiste et création *s'harmonisent* dans un tout cohérent.

Au moment où le danseur traverse le seuil, prend son envol en direction de la scène, le mouvement translatif implique une double motion, une bijection. D'une part, la psyché s'élève (verticalité) vers l'élaboration de la création et, d'autre part, la traversée (horizontalité) du corps qui s'élance vers la scène où ses caractéristiques physiques et artistiques à l'arrivée sont semblables qu'au départ.

Par la suite, une fois sur scène, l'artiste, assujetti au *subjectum* de l'œuvre, s'agrège au monde nouveau et il se tourne vers le spectateur : apparaît l'Être de l'art (Gadamer) ou l'Être total (psycho-physio-spirituel). Il transpose et dévoile dans le réel l'invisible de la création chorégraphique : *la réalité dans la vérité*. Ainsi, l'œuvre (contenu de sens) et le spectateur (continuité de sens) s'unissent, s'attachent l'un à l'autre, grâce à l'Être de l'art qui révèle la création artistique. Ainsi, le spectateur devient le témoin de l'œuvre de création.

Tableau 5.6 Synthèse du passage

THÉÂTRE PROCESSUS DE FOI	ARRIÈRE SCÈNE MONDE PROFANE	COULISSE : PASSAGE MONDE SACRÉ	SCÈNE : ŒUVRE D'ART MONDE NOUVEAU
BERN JAGER	Moment de travail Quotidien	Seuil Désir de se lier Dévoilement/ Révélation de Soi Transition (accepter les limites de son domaine et honorer un seuil)	Moment festif Dialogue (intersubjectivité) Rencontre : monde de l'art (Amour et amitié)
ARNOLD VAN GENNEP	Préliminaire Séparation (Reclusion temporaire) Préparation à la marge (Sacrifice, don, offrande) Dépouillement (Désidentification partielle et évacuation des affects nuisibles) Prouver ses intentions (Faire peau neuve/ôter la qualité impure ou donner la qualité de pureté) Deuil (Attachement au mort) Vie sociale État de flottaison	Liminaire Marge (Borne, frontière, limite) Préparation à l'alliance (Echange) Mort/temps d'arrêt Pivotement (Alternativité/orientation de la pensée) Organisation (Passage de l'impur au pur) Exposition du corps (Suspension de la vie sociale et constitution d'une société spéciale) Cérémonie religieuse (Réintégration des vivants à la vie sociale) État transitoire Translation*	Postliminaire Agrégation (Rapprochement) Alliance (Sacrement de communion) Renaissance (Régénération) Portée collective (Commensalité) Mystère (Agrégation du mort au monde des morts) Transposition (Transfert mutuel de la personnalité)
* Transposition de la translation du danseur en fonction du passage à l'étude en lien avec l'horizontalité et la verticalité de la motion psychique.	Horizontalité	Horizontalité (Déplacement de la forme : la corporéité)	Horizontalité somatique & verticalité psychique : état sublimatoire
HANS-GEOR GADAMER	Métamorphose (Perte de la subjectivité de soi et disparition du monde actuel) Être vrai (Plénitude de sens)	Transmutation (Changement soudain et en totalité) Être antérieur (Nul et non avenu)	Présentation (La réalité dans la vérité et essence originelle) Être de l'art (Contenu de sens) Beauté et Joie (Connaissance de l'essence) Authentique communion (Spectateur-témoin-continuité de sens) Subjectum de l'œuvre d'art : mode d'être autonome et supérieur (Figure en présence-le Présenté)
VICTOR E. FRANKL	Être unifié (Pulsionnel : psycho-physique) Devoir-être (Saisi-par-avance)	Être véritable (Responsable/décideur/authentique) Communication (Artiste et Plus-grand-que-soi)*	Être total (Psycho-physique-spirituel) Union (Œuvre d'art et spectateur)*

*Ajouté par nous en lien avec le passage à l'étude.

Au chapitre de l'inconscient spirituel, Frankl apporte une notion importante par rapport à la question de recherche du passage. Conjointement avec l'Être total, la dimension supérieure reliée à l'inconscient spirituel ne relève pas d'un savoir, dit Frankl mais d'un *accomplissement dans la foi*. Il semble que la foi soit un concept important, une sorte de clé de voûte, lors du passage. Avant d'analyser la notion de l'acte de foi en lien avec le passage, il nous reste un dernier aspect majeur à observer qui est ressenti par l'artiste. Il s'agit d'un aspect incontournable vécu par le danseur aux abords de la scène : le trac.

5.7 LE TRAC : UNE FORME DE CHAOS

Avant d'entrer sur scène en coulissess, il y a une boule de feu en nous qui peut détruire ou nous amener à l'extase... Nous sommes comme un samouraï qui se prépare à l'action... Il faut se concentrer et avoir beaucoup de respect et d'amour. (Germain Houde, (2008), Viens voir les comédiens)

Dans ce chapitre, nous allons explorer les différentes dimensions du trac comme une errance et une déroute vécues par le danseur professionnel.

Le terme trac a plusieurs significations et les premières ébauches d'explication se déclinent comme une apocope du féminin du mot *trace* au XVII^e siècle. Trac découle aussi des verbes *tracasser* et *détraquer*. Détraquer signifiait à l'origine « faire perdre à un cheval ses bonnes allures. » (Rey, 2006, p. 1061). Littéralement, il signifie « détourner de sa piste » et au sens moderne « déranger dans sa marche. » Le déverbal détraque prend le sens de « désordre, laisser-aller, désorganisation. » (Ibid)

De nos jours, détraquer signifie : abîmer, dérégler, détériorer, brouiller, troubler. On dit d'une personne détraquée qu'elle peut-être désaxée, déséquilibrée ou folle. Quant au verbe tracasser, être tracassé signifie « aller et errer par les chemins ». Lié à l'idée de mouvement, tracassé signifie « parcourir, passer par (une forêt, un endroit) » (p. 3871). Dans une certaine limite, nous retrouvons en arrière-scène chez l'artiste des sentiments proches des significations des verbes *détraquer* et *tracasser* comme l'impression d'errance, d'avoir l'esprit embrouillé ou trouble.

Au sens général, le mot trac est familier avec « peur » et son développement métaphorique avec le « fait d'être secoué. » (Ibid) La définition contemporaine du trac fait davantage référence à la notion américaine de *stage fright* traduite par la frayeur vive des artistes avant d'entrer sur scène. Apparaît d'abord l'angoisse, liée à des émotions. Puis, surgit la manifestation d'une pléthore de facteurs somatiques. En quelques mots, le trac se définit comme un sentiment d'appréhension, *un doute envahissant* avant de se présenter au public, de subir une épreuve, etc. Il se traduit par une angoisse réelle, généralement passagère. Le trac est une sorte de « paralysie psychosomatique » (André & Légeron, 1998, p. 98). Freud (2002) le nomme « l'angoisse d'attente ». (p. 139).

Le trac a autant d'influence sur la psyché que sur le soma. André et Légeron (Ibid, p. 99) dans une étude comparative décrivent bien le ressenti du danseur professionnel avant d'entrer sur scène. L'étude a été réalisée parmi des personnes atteintes de trac lors d'une prise de parole en public avec, d'un côté, un groupe de phobiques sociaux généralisés et, de l'autre, un groupe contrôle qualifié de normal. Suite à l'invitation faite à chaque membre des groupes de prendre la parole en public pour une durée de dix minutes, les résultats ont été significatifs. La variable dépendante était celle principalement des paramètres du rythme cardiaque destinés à évaluer le niveau de stress. Pour les traqueurs (ceux atteints de trac) le moment *avant* de prendre la parole était empreint d'un niveau d'anxiété élevé. L'accélération et la fréquence des

battements cardiaques, les taux sanguins d'adrénaline et de noradrénaline étaient supérieurs à ceux des personnes souffrant de phobie sociale généralisée; ils sont supérieurs aussi à ceux de sujets dits normaux.

Chez les traqueurs, la sensation de stress, liée au rythme cardiaque, n'était pas plus importante que pour les personnes « normales » lors de l'allocution. Par contre, les sujets à la phobie sociale généralisée se sont montrés plus anxieux pendant leur présentation orale.

La recherche sur le trac d'André et Légeron est intéressante, car elle vient valider l'expérience auto-ethnographique vécue par le premier danseur au stage préliminaire du rite de passage. Plus spécifiquement, elle décrit le même phénomène somatique en fonction de l'importance de la voie cardiaque. Il est intéressant aussi de noter qu'une fois l'étape liminaire traversée, il s'agit de quelques secondes vécues sur scène pour que le malaise prenne fin. Une fois les tensions nerveuses dues au trac transmues en énergie, l'état de tension dans lequel le danseur se trouvait auparavant disparaît. En somme, à l'étape liminaire, les tensions internes liées à l'angoisse, générées par le trac, se transmutent, libérant ainsi une énergie pure. Observons que cette transformation rapide des tensions internes dues au trac en pure énergie est en concordance avec le processus de transmutation de Gadamer.

Le terme anxiété, comme le dit Jean-Pierre Lépine (in André & Legeron, 1998) est souvent banalisé et l'émotion ressentie revêt soit des connotations redoutables ou bien « elle représente une forte stimulation, bénéfique, nécessaire à l'accomplissement de nos actes, pensées ou idées créatives » (p. 9-13). L'auteur réfère à la notion de l'expérience vécue du danseur professionnel capable de transformer ses tensions en énergie au service de l'art. Aussi, Lépine rajoute que la forme limitée de l'anxiété de performance n'est pas nécessairement pathologique à condition que ses conséquences ne soient pas invalidantes même si la ligne avec la

normalité est mince parfois. Quant à André et Légeron (p. 17), à l'instar de Freud (angoisse d'attente), ils parlent du fondement du trac comme d'une situation sociale redoutée.

En arrière-scène, nous avons repéré chez notre danseur professionnel des traces de tensions internes, d'angoisse d'attente, une impression d'errance, des doutes, un esprit parfois embrouillé, etc. comme une *forme de chaos intrapsychique*. Il est question ici d'une forme d'état chaotique et non du chaos comme tel, nécessaire à la manifestation de tout acte créateur. Nous disons une tension interne *nécessaire* car c'est à partir de cette tension archaïque qu'une fois transformée elle devient une source d'énergie mise au service de l'art.

Nous allons définir le chaos en remontant dans les temps les plus reculés pour retracer les écrits pertinents. L'apport d'Hésiode et d'Ovide éclaire notre étude sur le chaos en lien avec une forme originelle du cosmos semblable à l'organisation de la danse des étoiles.

5.7.1 Au commencement était le chaos

Au VIII^e siècle avant. J.-C., le poète grec Hésiode est le premier à invoquer la notion du chaos (en grec ancien Χaos / *Khaos*, littéralement « Faille, Béance », du verbe χαινω / *kainô*, « béer, être grand ouvert »). Le terme est repéré dans son ouvrage *La Théogonie* (en grec ancien εογονία / *Theogonía* : εός / *theós* qui signifie « dieu » et du verbe γεννάω / *gennáo* qui signifie « engendrer »). Il y explique l'origine des dieux. Par la suite, son manuscrit va jouer un rôle fondateur dans l'élaboration de la mythologie grecque.

Pour Hésiode, le chaos représente l'état originel de l'indistinction du cosmos. Le chaos est à l'origine du monde et à l'origine des Dieux. Hésiode dans sa cosmogonie décrit le chaos comme un tout énorme et indifférencié; une entité renfermant l'ensemble des éléments à venir. Par chaos, dit Vernant (1993), Hésiode entend aussi un état de confusion où tous les éléments constitutifs de l'univers se trouvent indistinctement mêlés. « [...] Chaos comme un gouffre sans fond, un espace d'errance indéfinie, de chute ininterrompue semblable à l'immense abîme. » (p. 10) La béance n'a pas de fond ni de sommet, « [...] elle est absence de stabilité, absence de forme, absence de densité, absence de plein [...] sans direction, sans orientation. » (p. 11)

De ce lieu émerge Gaïa (la Terre), Érèbe (les Ténèbres), le Tartare (les Enfers ou les entrailles de la Terre) et Éros (le Désir, principe du commencement et de l'origine). Des divinités premières naissent les éléments naturels comme par exemple Nyx (la Nuit), Héméra (le Jour), Cronos (le Temps), Ouranos (le Ciel) et Éther (le Ciel supérieur), etc. suivies de nombreuses divinités allégoriques comme le Sommeil et la Mort. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'émergent du chaos deux façons d'apparaître au monde sous le mode de la cohabitation : soit par division (Gaïa, Nyx), soit par l'accouplement (Nyx avec Érèbe). On peut distinguer aussi après la division relative à Gaïa, l'apparition de divinités et d'entités négatives (la Mort, la Détresse, le Sarcasme, la Tromperie, etc.) pour la plupart engendrées par la Nuit. De surcroît, à l'image de la société humaine, dans un monde divin, s'instaure l'archétype de l'engendrement sexué à partir de deux entités, l'une féminine et l'autre masculine.

Dans *Les Métamorphoses* (Lafaye, 1957) nous retrouvons la signification qui est en usage encore de nos jours du terme chaos. Un long poème épique latin s'inspire d'auteurs de l'époque hellénique. Il a été écrit au tout début de l'ère chrétienne par Ovide (en latin *Publius Ovidius Naso*). Il y décrit le chaos comme une masse primordiale, grossière et inorganisée d'éléments divisés. Ovide définit le chaos

comme un seul et même aspect d'une masse informe et confuse d'un bloc inerte d'entassement d'éléments mal unis et discordants. Ovide ajoute : le chaos est un « [...] amas en un tout de germes disparates des éléments des choses, sans liens entre eux. » (Chamonard, 1966, p. 41). Tous les éléments sont présents, mais dans un total désordre et sa première métamorphose décrite par le poète semblable à une chorégraphie est la transformation du chaos en un ensemble ordonné. Pour Hésiode, la masse chaotique se caractérise par trois éléments principaux. D'abord, elle est un gouffre sans fond dans lequel on fait une chute sans fin. La Terre qui en naît offre une assise stable s'opposant ainsi radicalement au chaos. La seconde caractéristique du chaos tient à l'impossibilité de s'orienter dans un milieu où la chute ne peut avoir de sens précis. Enfin, l'espace est présent dans le chaos uniquement pour diviser et séparer. À l'inverse d'un monde chaotique, l'espace restera stable entre le Ciel et la Terre après leur séparation.

Hésiode décrit le chaos comme un *tout* et Ovide reprend l'idée du tout comme une *masse*. D'un côté, nous avons un tout indifférencié contenant toute chose à venir et de l'autre, nous avons une masse primordiale inorganisée et informe. Ici, mis à part le « à venir », il n'est pas question de spatio-temporalité. Les éléments de sa composition se trouvent dans un gouffre sans fond et l'espace qui y réside sert à séparer et diviser. En somme, Hésiode et Ovide présentent le chaos comme une masse inorganique : un tout⁷¹.

Les différents éléments matériels et immatériels, visibles et invisibles émergeront, s'organiseront et se structureront par le mouvement. C'est un mouvement mis en action à même sa masse. Le mouvement devient nécessaire à l'agencement de la création, du cosmos et il permettra le passage de l'invisible au visible, de l'avoir à

⁷¹ Il existe un contresens étymologique par rapport à la définition de la mythologie. Cette dernière définit le chaos comme un tout, une masse et la définition contemporaine définit le chaos comme un vide existant avant la création (*Le Nouveau Petit Robert* 2007, p.395). Il serait intéressant de savoir d'où vient l'illogisme de la transposition, du déplacement de sens, du tout au vide d'où la création a pris naissance mais là n'est pas le sujet de ce travail.

l'être, semblable au *Présenté* qui émerge de l'œuvre à travers son action, son mouvement et l'organisation de sa gestuelle par le danseur. Conformément à ce qui précède, nous pouvons prétendre qu'au commencement de la création était le mouvement.

Pour la bonne compréhension de la thèse, définissons le chaos comme suit :

Un tout, semblable à une masse inorganisée et informe, contenant toute chose à venir, dont les éléments sont en chute libre et désordonnés et dont le mouvement qui le compose n'a aucun sens défini, semblable à un gouffre sans fond; où la présence de l'espace existe pour diviser et séparer et où tout objet n'existe que par lui-même.

Suivant notre définition, nous pouvons, par analogie, comparer l'état d'âme du danseur en arrière-scène à une forme chaotique nommée le trac. Le trac ressenti par l'artiste engendre des états de tensions internes plus ou moins élevées selon le niveau d'expérience de l'artiste. Il le vit et l'apprivoise au fil des années.

5.7.2 Analogie entre l'élaboration du cosmos et une chorégraphie

Le cosmos, du grec κόσμος (*kósmos*, « monde ordonné ») est considéré comme un ensemble organisé par opposition au chaos. Pour les stoïciens, le logos universel (du grec λόγος) signifiant à la fois « parole » et « raison »; le Verbe) gouverne le monde et en fait un tout parfaitement ordonné, le cosmos. Ici, Socrate apporte sa lumière à propos du cosmos :

Certains sages disent, mon cher Calliclès, (508a) que la terre et le ciel, les dieux et les hommes sont liés entre eux par une communauté qui est faite d'amitié, de respect de l'ordre, de tempérance et d'esprit de justice; et c'est la raison pour laquelle, mon ami, on a donné à l'ensemble de tous les êtres de l'univers le nom de « kosmos », c'est-à-dire ordre, et non celui de désordre ou de dérèglement. (Laffitte, J., 2003, p. 147-148)

Pour Socrate, le cosmos est principalement constitué grâce aux liens créés entre les personnes d'une communauté. Des liens (du latin *ligamen*, du même sens) vont se tisser pour former le cosmos entre le ciel et la terre et entre les Dieux et les hommes grâce à des notions d'amitié, d'arrangement, de sagesse, d'esprit et de raison. Le liage en vient à former le cosmos comparable à l'arrangement de pas et de mouvements d'une chorégraphie, d'un ensemble ordonné.

Une chorégraphie (du grec χορεία / *khoreia* « danse » et γράφω / *graphein* « écrire/décrire ») est une œuvre d'art et chorégrapheur est l'art de composer, d'organiser et de régler les pas et les figures de danse. C'est l'art d'assembler, de lier des pas et des figures les uns aux autres pour composer une suite de mouvements destinés à la présentation théâtrale.

L'art chorégraphique est mis en scène grâce à l'unique matière de son œuvre, la chair. En somme, sans la construction, l'agencement et l'organisation de la gestuelle du corps la chorégraphie ne peut être, ne peut naître. Le monde de la danse est un monde ordonné tout comme le cosmos. L'un comme l'autre sont des mondes organisés et doivent leur naissance grâce à une structuration dont l'origine remonte au mouvement cosmique ou au mouvement corporel. Dès lors, le mouvement va de pair avec l'élaboration cosmique ou chorégraphique; il est similaire au sens d'une organisation de la matière. Cette idée vient rejoindre celle de Gadamer lorsqu'il mentionne que le but et le succès d'une œuvre d'art ne sont pas sa production, mais résident dans l'organisation et la configuration du mouvement lui-même⁷².

⁷² Voir p. 194.

5.7.3 Au début était le mouvement

L'acte de création commence par un mouvement, un élan, une tendance vers, ou une attirance de l'un vers l'autre. Il a pour but la constitution d'une réalité tangible : le cosmos. Le cosmos permet ainsi à l'être de s'incarner dans le monde et de l'appréhender sous la forme d'un tout cohérent. Par le mouvement, l'artiste danseur représente un microcosme en soi. Semblable aux éléments composites de la création du cosmos, l'ensemble de l'organisation de la gestuelle du danseur permet d'exprimer la création de l'œuvre. L'ensemble de la gestuelle de l'œuvre représente le tout ordonné d'une chorégraphie. La création artistique commence par la rencontre de l'artiste et son œuvre.

Même si le danseur professionnel semble posséder toutes les qualités requises pour danser, il y a péril en la demeure si au moment venu de créer l'œuvre sur scène l'artiste a le *trac*. Si le danseur n'arrive pas à gérer et transformer ses tensions, le risque est élevé qu'il traîne dans le sillon de son passage les traces du chaos sur scène. Il existe le risque que deux mondes complémentaires comme le profane et le sacré puissent s'entrechoquer. Ici, lorsque les tensions du trac se retrouvent sur scène, il n'est plus question de sacré. C'est comme si l'artiste n'avait pas su opérer la transition du monde profane au monde sacré. Le trac met en péril la stabilité de la chorégraphie autant par rapport à sa composition qu'à son contenu de sens.

Conformément à ce qui précède, nous comprenons mieux l'importance des rites de purification et le rite funéraire lorsque Van Gennep mentionne à propos des rites de passage, qu'en plus d'être une nécessité, *les rites de passage sont destinés à amoindrir les effets nuisibles des changements d'état*⁷³. Il est crucial pour le danseur de mettre de côté, le temps de la création artistique tous les aspects psychiques

⁷³ Voir p. 171.

nuisibles susceptibles de s'immiscer dans la création. Mais encore, si un danseur sur scène met en doute sa capacité mnésique, s'il se demande de manière sporadique ou répétitive quel pas succède à l'autre, il perd le lien avec la totalité de son œuvre.

À l'instar de Jager, nous pouvons prétendre qu'il est dans un moment de travail et non de création. Le temps pris pour se remémorer ses pas et ses enchaînements de pas risque de requérir un intervalle entre la rythmique et le phrasé du mouvement, un décalage entre le devenir-être et Être, un écart entre l'intentionnalité et la volition. Il s'ensuit une augmentation du degré de tensions internes, liées au trac, au détriment d'une énergie vitale mise au service de l'œuvre⁷⁴. D'ailleurs, les moments où il raisonne pour se remémorer les enchaînements de pas l'amènent sporadiquement à délaisser son interprétation (d'où se dégage la portée herméneutique de l'œuvre). Pour le milieu des arts de la scène, nous disons que l'artiste *décroche* de son rôle et provoque ainsi la perte de sens. Dans ce cas, le contenu et la continuité de sens se brisent, se détachent l'un de l'autre, il y a une déliason, une dé-union, qui s'opère entre la création et le spectateur. En somme, lorsqu'un danseur est dans un moment de création sur scène, dans le mouvement de la création, il ne raisonne pas, il est. Dans une perspective d'ensemble, les différentes significations et aspects du trac nous ramènent à un point d'origine : le chaos.

5.7.4 Cosmos et chorégraphie liés à Éros

Généralement, pour les danseurs, la scène est un espace transitionnel, un lieu sacré où on y entre et d'où l'on en sort. Il est impensable ou du moins risqué d'entrer et de se présenter en scène sans faire acte d'humilité et sans montrer le respect qu'exige ce lieu particulier aux arts de présentation.

⁷⁴ La plupart d'entre nous avons fait l'expérience de voir sur scène un artiste perdre ses moyens. Dans ces moments, tout ce qui est transmis de la scène au spectateur est la tension et la nervosité d'un artiste qui tente de récupérer ses pas. Alors, le spectateur reçoit la peur, l'angoisse, la déception, la tristesse, le désappointement ou même la colère de l'artiste.

Le dépouillement des affects nuisibles (préliminaire) consiste à conserver l'essentiel de tous les éléments relatifs et constitutifs de l'œuvre dont la visée est l'élaboration d'une alliance (liminaire) suivie d'une rencontre (postliminaire).

Comme nous l'avons vu précédemment, il existe un moment, au stade préliminaire du rite de passage où, du point de vue auto-ethnographique, le danseur doit se concentrer, se recueillir ou même prier afin de se recentrer, se calmer, s'apaiser, se réorganiser, s'harmoniser et se réconcilier avec lui-même avant de créer. Il ne peut être question de création sans être investi d'un état empreint de bonté, d'amitié et d'amour. L'artiste des arts de la scène n'a pas le choix de s'allier à Éros⁷⁵ (d'origine hellénique, en grec ancien Ἔρως / *Erôs* ; Dieu de l'amour) pour accomplir son œuvre. L'Être danseur ne peut réaliser et accomplir la traversée de l'arrière-scène à la scène avec de mauvais sentiments et de mauvaises intentions pour guider l'élan et les battements de son cœur. Comme mentionne Gadamer, seul l'Être de l'art (qui inclut l'Être danseur et l'Être vrai), suite à la métamorphose et la transmutation peut accéder à la scène.

Pour ma part, je devais en quelque sorte me réconcilier avec moi-même avant de me placer au seuil de la scène. Je devais prendre un temps d'arrêt et faire la paix avec moi-même. Sans respect, sans recueillement, sans réconciliation, l'*habitus*⁷⁶ (une manière d'être, une allure générale, une tenue, une disposition de l'esprit) du danseur vis-à-vis la scène demeure un lieu de compromission, de forces conflictuelles, d'ambiguïté et d'ambivalence. De telles dynamiques psychiques contribuent aux tensions chaotiques internes, au trac.

⁷⁵ Dans la théogonie d'Hésiode (116-123), Éros avec Chaos et Gaïa sont les divinités primordiales. Éros leur permet d'engendrer. Il est beau, immortel : il *dompte l'intelligence et la sagesse*. Il a pour principe de rendre manifeste la dualité, la multiplicité incluse dans l'unité (Vernant, 1989).

⁷⁶ Il est intéressant de remarquer qu'en grec, l'étymologie du terme *habitus* signifie « avoir » et qu'en latin ce terme désigne une « *manière d'être* ».

En somme, faute de la présence d'un lien affectif amical, entre moi et le Plus-grand-que-soi, avec qui il y a un pacte d'alliance qui lie, suivi d'un transfert de personnalité, l'espace scénique demeure un lieu hostile, conflictuel et chaotique. La préparation et l'état d'âme réfèrent au dieu Éros, Dieu de liaison, et une relation d'amour liante permet d'entamer une rencontre. L'alliance va faciliter l'accès au lieu sacré, à la scène où se manifeste la création artistique.

Selon ce qui précède, l'œuvre cosmique ou chorégraphique est engendrée par le mouvement. La considération de l'inconscient spirituel et nos données auto-ethnographiques permettent de conclure à une relation dyadique entre l'artiste et l'œuvre de création artistique. Il se crée un lien, consciemment ou inconsciemment, par le pivotement de la pensée vers le sacré. Sans l'alliance, l'artiste va inévitablement traîner dans le sillon de son passage les traces du chaos. Sans l'alliance, il va transporter sur scène les tensions engendrées par le chaotique. En somme, sans l'alliance, le danseur est semblable aux éléments qui composent le chaos c'est-à-dire, isolé sans aucun lien ni attachement avec le contenu de sens de l'œuvre et les éléments qui la compose.

5.7.5 Du chaos de Gilgamesh à la scène théâtrale

Nous retrouvons sur des tablettes d'écriture cunéiforme du VIII^e siècle avant J.-C. dans l'Épopée de Gilgamesh un exemple de l'état chaotique ressenti par l'humain. C'est le récit légendaire de l'ancienne Mésopotamie, rédigé dans la Babylonie des XVIII^e et XVII^e siècles avant J.-C. en akkadien. Le récit légendaire sumérien a pour protagonistes le roi Gilgamesh et son ami Enkidu. Lors d'un passage de l'Épopée, Gilgamesh pleure désespérément son ami dont la mort le pousse à partir en quête de l'immortalité. La mort d'Enkidu motive Gilgamesh dont la crainte de la mort l'encourage à entreprendre un voyage pour découvrir l'immortalité.

À la mort de son ami, Gilgamesh erre dans le désert et il se dit : « L'angoisse m'est entrée au ventre! C'est par peur de la mort que je cours la steppe! » (Bottéro, 1992, p. 156). Plus tard, lors de sa quête, il rencontre l'homme-scorpion. Ce dernier cherche à comprendre les raisons de son voyage. Gilgamesh répond qu'il veut rejoindre Utanapistî pour le questionner sur la mort et la vie. Alors, l'homme-scorpion s'adresse à Gilgamesh pour l'informer de la difficulté à traverser un tel chemin. Il s'agit d'un chemin où nul n'est entré et où sur des kilomètres règnent l'obscurité et les ténèbres sans la moindre lumière. Malgré le désespoir au cœur, la froidure et la canicule et en dépit de sa fatigue, Gilgamesh veut poursuivre sa route. Il emprunte la voie des ténèbres et après avoir parcouru plusieurs kilomètres sans la moindre lumière, ni devant ni derrière, il se met à crier (p. 160-162). Comme dans un gouffre sans fond, il subit la perte de sens du chaos, il ne voit plus la fin de l'angoissante obscurité et se met à crier.

Sur le plan clinique, une des richesses de l'Épopée de Gilgamesh nous fait comprendre que l'*angoisse* liée à des tensions internes existe depuis la nuit des temps dans l'existence Humaine.

De plus, Gilgamesh, parti à la quête de l'immortalité par amitié pour son ami, montre combien le chaos pousse l'être humain à se dépasser et à tendre vers une forme d'homéostasie psychique pour ne pas s'éparpiller, se morceler. Souvent la psychopathologie renvoie à la différence, à l'isolement, à l'exclusion et parfois à l'ostracisation, liée à une souffrance psychique. La tristesse, l'angoisse, l'isolement, le malheur, le dénigrement, le sarcasme, le manque de respect font partie du monde symbolique des morts où il n'y a pas de liaison possible, de rencontre possible.

À l'instar de Jager, être vivant signifie participer au monde de la rencontre et de la vie au quotidien, et jouir de sa propre existence dans l'amour, la paix et le partage. Dans la plupart des cas, la voie de salut pour conserver une bonne santé mentale passe par

de bons liens relationnels avec la fratrie, les amis, les voisins et les collègues de travail. C'est aussi la présence de l'autre en nous, celle rattachée à l'existence de la réalité terrestre qui insufflé un élan vers l'autre et fait de nous des êtres relationnels. Le désir de rencontre maintient notre équilibre psychique et nous empêche de nous perdre, de nous dissocier et de nous séparer tout comme les éléments du chaos qui existent de manière isolée sans aucun lien les uns par rapport aux autres.

Grâce au passage à l'étude, nous comprenons qu'il est possible de diminuer, voire éliminer, les tensions internes par le processus de transmutation en lien avec la spiritualité. C'est un processus qui utilise les tensions archaïques du chaos en nous pour les transformer par la suite en énergie mise au service d'un tiers qui nous habite. Cette transformation est possible seulement s'il y a eu auparavant une métamorphose.

Il existe bel et bien un moment chaotique inévitable chez l'artiste danseur avant d'entrer en scène. Il existe un moment très particulier où le danseur se retrouve dans les méandres et la tourmente d'une forme chaotique interne. Le moment se concentre dans l'intervalle entre l'arrière-scène et l'évocation en soi de l'œuvre de création juste avant d'entrer en coulisses.

5.7.6 Le trac : réminiscence du chaos

La thèse de Chantal Deschamps (2002) intitulée *Le chaos créateur*, nous amène à la sortie du chaos juste à l'instant où l'artiste se place au seuil de la scène :

... le phénomène de la transformation du chaos se reconnaît au fil du processus par une nouvelle prédisposition de l'esprit à opérer, à ordonner ou à organiser avec discernement ou encore avec clairvoyance. Souvent, la transformation de l'expérience du chaos s'effectue sur le coup d'une inspiration soudaine imprévisible qui vient changer toute la démarche en cours. (p. 46)

Pour Deschamps, la transformation du chaos s'opère juste avant la création. Elle est avant toute chose « ... une disposition intérieure de l'artiste, voire une qualité... intrinsèquement liée au mode personnel de l'artiste... » (p. 47) Le phénomène de la transformation du chaos est « [...] comme d'une sortie des ténèbres ou d'une ascension vers la lumière retrouvée. » (Ibid) À l'instar de Gadamer, similaire au processus de la transmutation, Deschamps prétend que *la sortie du chaos s'effectue de manière brusque et soudaine* laissant calme, lucidité et goût de l'entreprise et « [...] ne relève aucunement d'un plan stratégique établi consciemment [...]. » (p. 46) La transformation vient « [...] supplanter instantanément la tourmente et la confusion obnubilante du chaos. » (Ibid) Nous reconnaissons le processus de la transmutation où l'être antérieur devient nul et non avenu, c'est-à-dire où s'opère un changement soudain et en totalité de l'Être vrai en Être de l'art.

Avant de se présenter en scène, en coulisses, l'artiste est dans un espace-temps où il doit composer à la fois avec les réminiscences du passé et le devenir-être par une saisie-par-avance de l'œuvre de création. Dans de telles conditions, le danseur a une seule et unique voie pour s'élancer vers le lieu de la création : la translation. Le danseur se retrouve entre deux mondes dans une conjoncture spatiale de division et de séparation où la temporalité semble se dilater.

5.7.7 L'état chaotique et l'expérience vécue

Le danseur, lors d'une soirée de spectacle, subit et ressent de fortes tensions psychologiques. Une nouvelle création demande souvent de grands efforts d'ajustement et d'adaptation sur les plans de l'esthétisme, du style et de la virtuosité technique.

Pourquoi en arrière-scène je cherchais tant un état d'âme propice à la création? Un état de paix intérieure et d'harmonie avant de me « mettre en œuvre »? Si j'avais un profond désir de calme et de paix intérieur avant de m'allier à mon Dieu pour créer l'œuvre, c'est qu'en arrière-scène, je me sentais divisé et désorganisé : le chaos m'habitait. La tension du chaos est diffusion, non contrôlée et d'intensité variable de tolérable à insupportable. Seul, je n'ai rien pour m'attacher, m'appuyer, rien pour me lier à l'œuvre à venir. Sans une alliance avant la création, sans vers qui ou vers quoi projeter mon élan de désir, sans une rencontre de l'un vers l'autre, le danseur, semblable à un objet dans le champ aléatoire de la masse inorganisée et informe du chaos, reste isolé, sans repères et en perte de sens.

Paradoxalement, le danseur professionnel s'isole pour se concentrer, s'apaiser, se détendre et faire le vide. Le vide servira à l'instauration d'un espace de création. Du point de vue psychologique, il doit contenir et convertir ses tensions internes afin de mobiliser son énergie en vue de l'élaboration de l'œuvre à venir au risque d'un débordement, d'un surinvestissement psychique, susceptible de mettre en péril la création elle-même. En somme, le danseur doit être en harmonie, en équilibre avec la *Présence* qui l'habite. Un état d'esprit, une prédisposition particulière et propice doit être mise en place avant le déploiement de l'œuvre. Elle doit être capable de répondre à la demande psychique à venir et générer les efforts physiques hors du commun nécessaires à la mise en acte de la création à venir.

J'ai pu observer que généralement chaque danseur avant une présentation, à un moment donné, va se trouver un espace à l'intérieur même du lieu consacré à l'art : le théâtre. Avant chaque présentation, le danseur se met à l'abri du bruit et de la lumière pour se recueillir avant de se retrouver sous les vagues des faisceaux lumineux et des ondes sonores de l'espace scénique. Les différents endroits où le danseur se place pour apaiser son agitation interne peuvent être quelque part en coulisses ou dans sa tanière, sa loge, son repaire, endroit où il peut, à son rythme, à sa manière, se

recueillir, se concentrer, prier, se ressourcer. L'artiste des arts de présentation va édifier une sorte de procession rituelle personnelle, intime et conforme à sa personnalité.

Pendant ces moments de solitude, l'artiste se trouve en état de vulnérabilité face à l'œuvre à venir. Comme il a été mentionné, le danseur baigne dans les remous du doute, de la méfiance et de l'insécurité : vais-je me rappeler mes pas ? Est-ce que l'autre sera présent au moment venu ? Aurais-je la force psychique et physique nécessaire pour me rendre au bout de l'œuvre ? Est-ce qu'après tous mes efforts, le spectateur va apprécier l'œuvre ? Certains vont même jusqu'à se demander pourquoi ils ont fait ce métier et vont remettre en question leur choix de carrière. Certains vont développer des symptômes somatiques et avoir l'impression pour quelques secondes d'être paralysés. Ils ont la sensation d'avoir un besoin de miction aux cinq minutes. D'autres, face à l'inconnu et à l'imprévisibilité de ce qui est à venir vont avoir des craintes au point d'avoir des nausées passagères ou des tremblements. Parfois, des tics vont apparaître comme un œil qui se met à clignoter sans pouvoir le contrôler. Un seul mauvais geste peut mettre fin à l'œuvre⁷⁷. Seuls le calme, la concentration ou la prière rendent possible l'épuration de scories (résidus psychiques non nécessaires à la création) et apporter la sérénité nécessaire pour obtenir un état d'esprit propice à la création.

⁷⁷ Je pense ici à des danseurs gravement blessés sur scène par des rencontres aussi inattendues que fatales. Des coups de pieds, des coups de « port de bras », un danseur incapable de rattraper sa partenaire au vol. L'un glisse, l'autre chute, etc. En voici un qui se blesse juste avant la présentation lors d'une répétition. Dans ce cas, les danseurs sont sur le qui-vive car il faut refaire la mise en espace du ballet, c'est-à-dire qu'il faut le remplacer afin d'assurer et de préserver l'harmonie et la cohérence de la chorégraphie.

5.8 L'INCONSCIENT : UNE DYNAMIQUE MYSTÉRIEUSE AGISSANTE

Lors d'un repas convivial entre amis dont trois étaient des premiers danseurs, j'ai profité de l'instant pour aborder avec eux la notion du trac avant d'entrer sur scène. En fait, je leur ai demandé : « Avant le lever du rideau, entre le moment où vous avez le trac et que vous êtes au bord de la scène, qu'est-ce qui fait que vous décidez de passer à l'action, après le lever du rideau » ? Un long silence a précédé leur réponse. Comme si, pendant un instant, ils venaient tous d'être projetés dans un espace séparé.

Les mots furent aussi révélateurs qu'étonnants : « C'est le désir d'être pénétré par le désir »... « C'est vouloir atteindre et vivre l'extase »... « Avant, je me sens éparpillé et (en faisant les gestes d'aller-retour avec les mains du haut vers le bas) après je fais comme un entonnoir et je concentre ma pensée »... L'un d'eux m'étonne par sa réponse. Les premiers mots qu'il prononce avec un regard troublé et un accent de l'Europe de l'est sont : « C'est un mystère et je ne pourrais pas te dire ni pourquoi ni comment (un autre silence)... Je n'ai pas de réponse ». Un autre me surprend en disant : « Moi, quand je suis en coulissess, je suis déjà sur scène... Je suis déjà là... sur la scène en train de danser. » Une autre me regarde droit dans les yeux et me dit tout bonnement, tout simplement, et comme si cela était l'évidence même : « C'est la croyance, il faut croire. »

À l'instar de Frankl, par des témoignages spontanés sur le passage, nous comprenons qu'au-delà de l'agir se trouvent des éléments inconscients, inconnus. Ils agissent à l'insu même de l'artiste.

À travers la manifestation des différents témoignages, nous reconnaissons la présence de l'Inconscient et du spirituel dans le discours latent :

- « *Le désir d'être pénétré par le désir... vouloir atteindre et vivre l'extase* », vise principalement l'élan d'une rencontre. Chez le danseur, le désir de l'Autre s'exprime par la Joie sublime ressentie sur scène en lien avec le sacré. Elle désigne une volonté inconsciente d'atteindre l'extase retrouvée spécifiquement dans un état d'esprit sublimatoire.
- « *Je concentre ma pensée.* » Ici, les termes « concentré », « méditation », « recueillement » peuvent être interprétés comme une forme de prière.
- « *Un mystère... Je ne pourrais pas te dire ni pourquoi ni comment... Je n'ai pas de réponse...* » Dans ce témoignage, l'inconscient parle de lui-même et le terme « mystère » s'associe avec le spirituel.
- « *En coulissess, je suis déjà sur scène... Je suis déjà là... en train de danser. Je me vois danser...* » Ici, l'artiste dit consciemment que son esprit est déjà ailleurs (les gestaltistes vont nommer cet espace psychique le champ de *l'ici-ailleurs*). Le monde actuel est disparu et les processus intrapsychiques sont déjà mobilisés pour passer à l'action. Il n'est plus dans la même dimension spatio-temporelle que celle du spectateur et déjà il a en lui la représentation d'un monde nouveau.
- « *C'est la croyance, il faut croire.* » L'artiste ici signifie de toute évidence qu'au-delà du conscient et de la raison la foi est un élément essentiel à la traversée de l'arrière-scène à la scène.

À travers ces témoignages, n'oublions pas *la présence du silence*, du non verbal, du sans mot comme un hiatus dans ce cas-ci. Il indique la présence d'une représentation psychique, de Plus-grand-que-soi et d'inexplicable que l'on cherche à définir.

En somme, le chaos est le règne de l'abandon, de l'errance, de l'isolement, de la perte de sens et de l'angoisse. C'est un lieu où la rencontre n'a jamais lieu et n'a pas de lieu. C'est le lieu où aucun lien d'attachement n'est possible. C'est le royaume de la déliaison, de *Thanatos*.

Grâce au récit de Gilgamesh et à l'expérience vécue du danseur, le lieu appelé chaos est bien présent et bien réel en chaque être incarné au monde dont il émerge. Le chaos à l'origine du cosmos, masse primordiale, inorganisée et informe est une réalité ontologique pour chaque être au monde. De plus, suite à la définition du chaos, nous comprenons que tous les éléments pour construire, agencer et organiser le cosmos s'y trouvent pêle-mêle, isolés les uns des autres. Grâce au mouvement, des liens se tissent, se bâtissent et se créent peu à peu pour former un tout cohérent, stable et habitable. D'ailleurs, le danseur professionnel durant sa période trouble avant d'entrer en scène a besoin d'une période de temps pour se recentrer et organiser sa pensée, rassembler les éléments nécessaires à l'élaboration de l'œuvre à venir. Aussi, l'état chaotique est un passage inévitable et nécessaire à toute manifestation artistique. C'est à l'intérieur du chaos que nous trouvons les éléments nécessaires à l'édification d'une œuvre artistique. Créer une œuvre d'art chorégraphique, c'est créer un monde nouveau.

Il existe une voie qui m'a permis de sortir du marasse, du flou, de l'état d'ambiguïté et d'angoisse susceptible d'induire la confusion et en premier lieu le doute face à la création, à la *Figure en présence*. Cette voie que je l'ai suivie pour remédier et sortir d'une forme de chaos psychique. C'est l'acte de foi. L'acte relève d'une spiritualité en soi, consciente ou inconsciente, comme le mentionne Frankl. Sans la confiance fondamentale de n'être jamais seul, il n'existe pas de rencontre possible et le mouvement même de la création demeure une masse inorganisée, un gouffre sans fond, sans assise, sans sens, comme une œuvre d'art sans socle. Tout comme le socle d'une sculpture ou le cadre d'un tableau, la foi liée à la chair agit comme support et soutien de l'œuvre chorégraphique. Elles deviennent les éléments essentiels à la création. Par conséquent, en lien avec mon expérience vécue et nos données auto-ethnographiques, j'affirme que la foi unifiée à ma chair ont supporté l'ensemble de ma pratique artistique.

5.9 L'ACTE DE FOI : UNE VOIE DU PASSAGE

... un art qui est seul, coupé de la religion, en arrive soit à créer une religion intérieure, soit à devenir futile et en perpétuelle décadence.

(Maurice Béjart, 1978, p. 24)

Par son approche de l'analyse de la psyché et de son influence sur les actes humains, par ses découvertes, ses théories et ses concepts, la psychanalyse vise les interactions intrapsychiques (conscientes et inconscientes) en lien avec notre histoire personnelle. À l'instar de Frankl qui mentionne que la spiritualité peut-être consciente, une personne prend une décision et fait le choix d'avoir la foi, dit Dolto (Dolto et Séverin, 1981). Elle apporte à sa vie une direction et un sens grâce à une conviction et à la confiance portées à la fois en l'autre et en soi-même. *La foi donne toujours un sens, indépendamment de la raison.* Conformément à ce que vit le danseur avant d'aller sur scène, elle est un lien spirituel.

La foi instaure une union entre l'artiste et sa création artistique à travers une communication. Elle établit un lien d'attachement qui mène à un accord et vise une alliance. Ce chapitre sur la foi vise seulement et uniquement à traiter du lien entre notre sujet de recherche, le premier danseur, et son œuvre d'art chorégraphique.

5.9.1 La foi : un ailleurs qui donne sens

Lors d'un travail d'analyse avec un patient, les prévisions sont rares dit Dolto. L'après-coup laisse arriver le sens à la conscience comme si le sens émergeait de l'inconscient. L'auteure fait remarquer que chacune de nos actions découle d'une motivation ou du sens qui, sur le moment, nous apparaît suffisant. (p. 30)

Après un certain recul, un temps d'arrêt détaché de l'action, nous reconnaissons le sens de notre agir. Cela amène Dolto à dire : « ... nous sommes piégés par la réalité et ses répétitions sur lesquelles s'articule notre raison logique qui nous cache le Réel qui surgit imprévisible. » (Ibid) Gérard Séverin renchérit en mentionnant qu'il en va de même pour la parole. Lorsque nous parlons, chacun des mots prononcés prend son sens une fois achevé, c'est-à-dire au moment où nous cessons de parler quand il y a rupture d'avec les mots, dans le silence : « ... c'est dans le silence qui s'ensuit, quand le dernier mot a été émis, que la phrase délivre son sens. C'est donc dans le silence que s'éveille le sens. Il s'éveille d'entre les mots morts. Après coup » (Ibid). En somme, pour Dolto et Séverin, à l'instar du danseur au seuil de la scène, le sens, le contenu de sens comme dit Gadamer, apparaît lorsque le danseur prend un temps d'arrêt en coulisses, après la métamorphose, suivie de la transmutation.

En ce qui concerne l'apparition du sens chez les artistes des arts de la scène, nous avons vu qu'il s'instaure soudainement, tout d'un coup, en coulisses, en marge de la scène avec le phénomène de la transmutation. À l'étape précédente préliminaire/séparation, le processus de la métamorphose en arrière-scène exige une plus longue durée d'opération. Le phénomène de la plénitude de sens ressenti par l'artiste diffère de l'action qui a trait à la prise de parole, là où le sens s'installe après l'action, dans l'après-coup. En coulisses, au-delà de la plénitude de sens, l'artiste oriente sa pensée vers le sacré et aussitôt le sens s'instaure en lui. Il s'incarne, alors que l'artiste est dans un lieu de retrait, dans un état de passivité⁷⁸, non dans un après-coup mais à l'endroit où la transmutation s'opère et où le *contenu de sens* prend place en lui en marge de la scène. Une fois rendu sur scène, pris par l'œuvre, assujéti au *subjectum* de la création, dans sa foi en action, l'artiste, l'Être de l'art est *contenu de sens*.

⁷⁸ Ici, le principe de la passivité n'a pas le sens d'inertie ou d'indifférence, mais signifie plutôt attirant, invitant, capteur, attractif, séduisant, attachant, accueillant. Bref, elle désigne une ouverture d'esprit dans une position d'attente.

En coulissess, l'Être véritable, par la transmutation, convertit ses tensions internes en une énergie pure et désire par la suite libérer la puissante vitalité mise au service de la création. Par contre, sur scène, nous observons une différence par rapport au sens dévoilé lors de la création d'une œuvre. Le danseur, comme le mentionne Gadamer est saisi par le *subjectum* de l'œuvre d'art à travers le mouvement de la chorégraphie. Ainsi, le *Présenté*, le contenu de sens, se révèle dans l'ici-maintenant, c'est-à-dire au moment même où la gestuelle s'exprime et non, comme le mentionne Dolto lors d'une psychothérapie dans un après-coup suivant la prise de parole. Le contenu de sens touche et interpelle le spectateur dans ce que Gadamer nomme la *continuité de sens* au même instant où le *Présenté* émane de la création. En clair, le sens, chez le danseur, la *réalité dans la vérité* ou la *Figure en présence*, est déjà présent en lui, lorsqu'il s'exprime.

5.9.2 La foi : une voie

La foi est une croyance au mystère, elle n'est pas un savoir. Elle est une conviction et une confiance fondamentale en la présence en nous d'un tiers. Elle dissipe les doutes, les craintes, les remises en question, là où l'angoisse n'a pas lieu d'être. Elle laisse place au plaisir, à la joie et au merveilleux d'une rencontre. La foi est l'élément déclencheur pour sortir du chaos et permettre d'entamer la naissance du mouvement créateur. Elle est un pont invisible entre le passé et l'anticipation d'un monde nouveau, entre le chaos et la création. La foi s'amalgame à un monde passé (les répétitions) et à un monde à venir (l'œuvre chorégraphique) lié au présent (la présentation de l'œuvre).

Grâce à la foi, l'espérance naît et l'espoir prend son sens. La foi et l'espérance, main dans la main, deviennent un Réel signifiant et permettent la sortie du chaos synonyme d'inquiétude, de doute, de perte de sens et de sentiment de vide existentiel. La foi est constante et la passerelle, immatérielle et invisible, apparaît lorsque le danseur, en

coulissess, pivote son esprit vers le sacré, ouvrant ainsi la voie à un espace scénique prêt à accueillir l'œuvre dans un monde nouveau. Tout comme Gilgamesh, le danseur est debout en coulissess, face à la scène, dans la noirceur « des ténèbres, sans la moindre lumière, ni devant ni derrière », et *sa foi crée un pont* en lien direct vers un monde nouveau. En marge de la scène, l'acte de foi scelle un pacte d'alliance où le Plus-grand-que-soi et l'artiste se rencontrent dans un espace transitionnel commun.

La foi, c'est à la fois croire en l'autre qui nous tend la main et croire en celui à qui nous tendons la main. Semblable au désir d'une rencontre, faire acte de foi c'est d'abord un élan de l'esprit pris comme première question adressée à l'autre : on l'invoque et Il nous accueille, nous reçoit et accepte l'invitation à se joindre à l'espace théâtral. C'est un espace libre pour créer, à l'intérieur de la masse chaotique.

Par le processus de foi, la voie se libère et s'ouvre à la création artistique d'où le profond sentiment de liberté ressenti par l'artiste. La foi dont la courroie de transmission est la parole donnée (pacte d'alliance) se traduit chez le danseur par la gestuelle d'un corps qui prend son envol en direction de la scène. En somme, à la sortie du chaos, par la foi mise en acte, l'œuvre d'art réelle, visible et tangible, se révèle, manifeste sa Présence. Gadamer la nomme le *Présenté*, à l'intérieur d'un espace de création. Telle une passerelle, l'acte de foi semble la seule et unique voie de salut par laquelle le danseur peut transiter d'un monde profane à un monde sacré, séparé, comme le mentionne Jager, par la limite d'un seuil que l'artiste doit honorer.

5.9.3 La foi : une source de permanence

La foi est aussi une source d'inspiration, mais il est impossible de se l'approprier, de la tenir ou d'en avoir le monopole. La source de la foi s'exprime par l'intention d'une permanence associée à un lieu de continuuel renouveau qui étanche le manque (Dolto et Séverin, 1981, p. 34). Pour Dolto, le manque « à être » existe toujours du fait que

nous sommes vivants. Malgré tout, une fois apaisé, le manque renaît. Elle renchérit en mentionnant que le corps est en manque de façon quasi permanente. En somme : « Notre corps n'est que l'image de quelque chose d'autre qui vit constamment... ce manque de notre corps est une image d'un autre appel profond attaché à notre condition mystérieuse et que j'appelle manque de Dieu. » (p. 101)

Comme l'a expliqué Frankl précédemment, la spiritualité, en lien avec ce qui *vit constamment* est présente en chaque humain incarné au monde. Dolto nous fait prendre conscience qu'au-delà de la matérialité de la chair, la répétition d'un état de manque indique paradoxalement qu'il y a une source permanente en chacun de nous. Cette idée vient rejoindre celle de Gadamer à propos de l'essence de l'œuvre qui se révèle à chaque présentation. En somme, le manque est ressenti par ce qui nous habite et relève d'une entité permanente.

Ainsi, Dieu, selon Dolto est l'inconnu de ma soif. La soif qui se manifeste par une sensation de manque. Nous parlons d'un manque, d'une soif, dont la foi comme source permanente de renouveau vient apaiser le manque de sens (p. 35). Selon l'auteure, plus il y a séparation (manque), plus nous ressentons notre manque qui éveille notre désir et l'amène à tendre vers un *plus lointain*, un *plus profond*, un *plus essentiel* dont le fruit est un plaisir plus mûr (p. 139). Le danseur professionnel se dépouille, se sépare d'éléments perturbateurs de son désir de créer une œuvre d'art et se place en coulisses. Il va directement vers l'essentiel : le *Présenté*. C'est une *Présence en figure* dont la permanence, dit Gadamer, est caractérisée par son mode d'être autonome et supérieur.

5.9.4 La foi : notions théoriques

Par rapport à la dynamique de l'acte de foi, deux thèses, deux éclairages différents, viennent contribuer à la compréhension d'une telle notion décrite par Jean-Claude Breton (1987) et par Benoît Duroux (1977). La thèse de Jean-Claude Breton est un dialogue psycho-spirituel entre Marcel Legaut et Erik Erikson. Le premier pose la notion de la foi, comme un mouvement de l'intérieur de soi. Le deuxième théorise la dynamique du développement psychologique qu'il appelle la *confiance fondamentale* appuyée par des expériences relationnelles au premier stade de la vie humaine entre la mère et le nourrisson qui vont déterminer son mode relationnel avec les autres. Les deux pierres d'assises, la foi en soi et la confiance fondamentale ouvrent la voie aux problèmes des rapports entre la foi et la psychologie.

Quant à Benoît Duroux, à propos de la structure psychologique de l'acte de foi, il explique : « ... la foi présuppose une pensée, une « cogitation » sur les choses à croire, car elle n'est rien d'autre qu'assentiment qui vient terminer une certaine considération de l'esprit. » Il rajoute parmi les conceptions augustinienes, la notion de *cogitatio*. Elle « représente ce fait mystérieux de l'apparition, dans l'esprit, de connaissances auparavant latentes... qui ont été enfouies dans la mémoire. » (p. 62) L'idée se rapproche à la fois de l'inconscient spirituel de Frankl et de la *connaissance de l'essence* que nous retrouvons chez l'Être de l'art de Gadamer. Il s'agit d'abord du contenu de sens qui habite l'artiste lors de la révélation de la création. Il y a aussi le connu-reconnu, la continuité de sens, chez le spectateur lui-même réceptif lors du dévoilement de la création. Les deux notions montrent combien cette permanence, cette essence, est enfouie en nous.

Selon Duroux, l'objet même de la foi assentie (adhésion à une idée ou à une opinion que l'on reconnaît comme vrai par un acte de l'esprit) est la Vérité incréée, c'est-à-dire considérée comme la Vérité première en tant que croyable. L'antériorité du

cogitatio, poursuit Duroux, devient un élément important dans le sens où elle relève de l'ordre naturel. Selon l'ordre temporel, si elle précède le *cogitatio* elle ne peut être la foi. Si elle suit le *cogitatio* nous sommes dans la considération admirative des merveilles de la grâce « Mais la « *cogitatio* » *impliquée en toute* foi, qui précède par *nature* l'assentiment, lui est donnée par grâce comme sa *matière*. » (p. 64) Selon Duroux, l'implication du cogito renseigne peu sur sa structure mais montre combien l'acte de foi n'est pas la cause d'une réflexion antérieure. Dans ce contexte, Duroux associe la vraie foi à quelque chose d'affectif. Elle est un assentiment, une certitude et non pas une simple appréhension ou une opinion. Elle se distingue du doute dans lequel on ne se prononce pas. En somme, selon lui, la foi réfère à une certitude intuitive et antérieure à toute démarche réflexive. Nous pouvons ajouter ici, qu'en fonction du passage de l'artiste des arts de la scène, ce qu'explique Duroux à propos du lien d'assentiment par rapport à la foi nous semble cohérent. Si nous considérons l'ampleur des responsabilités du danseur, au regard de la création à venir, la complexité stylistique, esthétique et technique d'une œuvre chorégraphique et le trac en fonction du peu de temps pour réaliser la traversée de l'arrière scène à la scène, nous comprenons mieux l'importance du processus de foi en lien avec une certitude intuitive et antérieure à toute démarche réflexive.

L'origine même de l'acte de foi prend une toute autre tangente si nous considérons comment elle était définie au sens premier. Il est de première importance, pour la compréhension de l'étude de prendre la définition de l'acte de foi telle qu'elle a été circonscrite à sa source. Il faut se référer à l'étymologie du terme et non pas au sens presque exclusif donné par les religions depuis quelques siècles s'accaparant la terminologie de l'acte de foi et modifiant le parcours de son sens initial.

La spiritualité semble exister dans le cœur des Hommes bien avant l'institution des dogmes religieux dans l'histoire de l'humanité. Elle a instauré l'édification des religions. Par la définition originelle de l'acte de foi, nous arrivons au point d'origine

de la voie liminaire aristotélicienne où l'on fait référence à une conviction partagée par la communauté. Le non respect de lois partagées risquait pour le citoyen d'être banni et délogé au-dehors des remparts de la cité.

Edmond Ortigues (2008) distingue la foi-croyance de la foi-loyauté. Jusqu'au XVII^e siècle, la foi indiquait non pas une croyance mais la crédibilité et la confiance. Depuis le Moyen-Âge, dit Ortigues : « Nous avons perdu l'habitude d'associer le mot foi à la crédibilité ou à la fiabilité ; nous l'associons plus spontanément à la croyance, à la conviction affirmée. » (p. 1) Par exemple, nous fait remarquer Ortigues, de nos jours nous nommons les membres d'une communauté religieuse des croyants alors que la tradition les nommait des fidèles. Ce qui signifie que la foi-croyance est comprise comme une loyauté à l'égard des engagements pris c'est-à-dire un attachement sincère et fiable. La foi est un engagement entre deux personnes, humaines ou divines, au sein d'une communauté à l'intérieur d'une relation de confiance.

Le modèle théorique d'Ortigues l'amène à définir cette relation selon deux sens différents : le sens actif, la confiance que je fais, qui me rend croyant et confiant (avoir foi, avoir la foi) en quelqu'un; le sens passif, la confiance qui m'est faite me rend crédible et fiable (faire foi, être digne de foi). Cette double acceptation de la foi comme active et passive est la vertu du témoignage, l'honneur d'une parole donnée et reçue. Ainsi, la foi oriente le sentiment de confiance en deux directions complémentaires : celle que nous accordons à la parole ou le témoignage d'autrui (sens actif), et celle de la bonne foi qui oriente vers nous la confiance (sens passif). Ces deux directions, celles qui nous rendent confiant ou fiable, exigent une relation réciproque par rapport aux enjeux de la foi, entre la loyauté de l'un et la confiance de l'autre, c'est-à-dire par rapport à l'engagement de la parole donnée.

À l'Antiquité, la foi de la civilisation romaine, dit Ortigues (p. 2), pose la base personnelle d'un lien social par rapport à l'amitié, à l'amour, à autrui, au mariage, à soi-même. Dans ce contexte, la foi se distingue de la croyance et devient une vertu morale et civique. Elle est un pacte que l'on fait avec soi-même ou autrui au regard de la loyauté et de l'engagement pris. Ainsi, la foi réfère à la condition de la solidarité sociale dans le respect des lois et du droit. En ce qui regarde le danseur en coulisses, au moment où il établit un pacte d'alliance avec le Plus-grand-que-soi, en quoi consiste ce pacte ? Ce pacte fondé sur la foi réfère principalement à la confiance dans une relation de réciprocité.

Ortigues dénoue l'ambiguïté entre deux idées : la foi et la croyance religieuse, qui peuvent s'emmêler entre croyance et confiance. Il explique que, même si le terme croyance a des formes différentes (opinion, persuasion, idéologie, conviction, etc.), la croyance a deux caractéristiques générales : un jugement (une condition de vérité) et un guide de comportement (une condition d'acceptabilité). Donc, il existe une nette distinction entre croyance et confiance. La croyance est une affaire personnelle, un jugement personnel. En revanche, la confiance est une relation : «... la foi implique une reconnaissance réciproque entre les personnes, entre celui qui donne sa parole (ou inspire confiance) et celui qui la reçoit (ou fait confiance). » (p. 13) Semblable au danseur en coulisses, lors de la concrétisation d'un pacte d'alliance, Ortigues ajoute que la confiance se place du côté du sens actif de la foi, du côté de celui qui reçoit. C'est lors de la transmutation, en sacrifice de sa chair, que le doute se transforme en confiance ; la foi unit dans le même esprit, par le transfert mutuel de la personnalité, l'artiste qui s'inspire et s'approprie la force et l'énergie de la *Figure en présence*, du Plus-grand-que-soi.

Ortigues mentionne en reprenant les paroles de Saint Augustin : « L'autel de la foi dans le cœur de quiconque est assez éclairé pour la posséder. » (p. 11) Il ajoute que dans le domaine religieux, prenant les mots du philosophe Édouard Leroy,

l'intelligence de la foi se définit sur un mode exploratoire dont le rapport à Dieu se réfléchit dans le rapport entre les humains. (p. 15)

La confiance est comparable à celle qui réunit l'artiste et son œuvre dans un même lieu que l'on nomme le théâtre. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, ce qui est commun entre le Plus-grand-que-soi et l'artiste est le *contenu de sens* de l'œuvre. C'est ce même contenu qui unit la création avec le spectateur. Le sens de la création, nourriture de l'âme, réfère au registre symbolique tout comme la transsubstantiation. Symboliquement, la représentation significative du pain et du vin sont semblables au contenu de sens de la création. Pour la communauté religieuse, lors du cérémonial de la communion le pain et le vin signifient symboliquement l'incorporation du fils de Dieu. Ainsi, la représentativité imagoïque du pain et du vin (substance de la terre et du soleil) se métabolise de l'esprit à la chair pour celui qui a la foi. Ainsi, le pain et le vin incorporés à la chair de celui qui les consomment se transforment comme étant son *représentant*, celui de Dieu. Par analogie, nous pouvons affirmer qu'il en va de même en ce qui concerne le *contenu de sens* de l'œuvre d'art comme telle. La *Figure en présence*, le *Plus-grand-que-soi* créé et révélé par l'Être de l'art, trouve un écho dans le cœur et l'esprit du spectateur, qui, en état de passivité, en capte l'essence originelle.

5.9.5 La foi : *fides* ou *pistis*

Dans l'acte de foi, l'acte (du latin *acta/agere* : agir) réfère à l'action humaine et faire acte de foi signifie agir au regard de ma foi. Il permet au danseur de créer un monde nouveau au moment même où l'œuvre d'art est extraite de l'invisible. Il y a conjugaison de l'esprit, du corps et du contenu de sens, au fur et à mesure que l'œuvre chorégraphique se dessine sous les yeux du spectateur. Du point de vue étymologique, la foi (du latin *fides* : confiance, croyance) provient de la traduction du terme hébreu *emunah*. Il désigne l'attitude de l'Homme devant Dieu, tel l'artiste en marge de la scène dirigeant son esprit vers le sacré. D'ailleurs, si nous faisons le

chemin à rebours du terme foi, *fides* en latin, nous retrouvons dans la tradition philosophique grecque le mot *pistis* n'ayant aussi aucune connotation religieuse. Donc, être athé ou théiste importe peu. L'acte de foi en soi existe et c'est en soi qu'il est réalisable. Semblable à la spiritualité inconsciente de Frankl, c'est par un choix conscient décisionnel, responsable et authentique que la foi se vit au quotidien.

Pour Ortigues, la foi *fides* et *emounah* avaient tendance à privilégier le sens passif de la foi-loyauté, celle qui rend fiable :

Dans les deux cas, ce qui est mis au premier plan, c'est la foi qui rend fiable, la bonne foi, la loyauté de l'individu à l'égard de la société dans laquelle il vit, ce qui n'exclut pas que, secondairement, l'idée de la foi-croyance puisse être exprimée dans certains contextes particuliers. » (p. 1)

Quant à la foi *pistis*, dans le grec du Nouveau Testament, le sens actif de la foi, qui rend croyant, passe au premier plan à l'intérieur d'une théologie. Pour Platon (dans La République, livre VI) la foi-*pistis* est *un mode de connaissance du réel*. Elle permet de connaître certaines réalités du monde. Le monde se divise en deux parties : le monde visible et le monde intelligible. Le schéma linéaire relève de la division du monde des idées : le premier appelle le second. L'observation du réel permet d'avoir accès aux idées du monde supérieur.

Quant à la *pistis* aristotélicienne, elle est à la fois *une conviction et un ensemble de croyances communes*. Elle forme le socle de la réflexion. Pour Aristote, les convictions sont préalables à toute démarche scientifique : nous pouvons raisonner parce nous partageons des convictions communes. Une telle foi n'est fondée sur aucune expérience, mais elle est indispensable à toute réflexion. *Fides* et *pistis* ont le sens premier de « confiance » et ils ont la même racine hébraïque *aman*. Ce radical évoque la solidité et la fermeté.

5.9.6 La foi : une voie transcendantale

De nos jours, l'acte de foi fait inévitablement référence à la religiosité ou du moins à une forme de spiritualité. Maurice Béjart (1978), l'un des plus grands chorégraphes du XX^e siècle explique combien l'artiste danseur professionnel est un être religieux. À l'instar de Frankl, consciemment ou inconsciemment, le danseur avant d'être religieux est d'abord un être spirituel et Béjart fait un retour au religieux en mentionnant le lien de l'artiste danseur avec Dieu.

Béjart parle de la transcendance, le terme provient du latin, le préfixe *trans* signifie « par-delà ». En français il prend le sens de « au-delà de » ou « à travers » marquant ainsi un passage ou un changement. Du point de vue philosophique, la transcendance divine se place en rapport au monde et selon différentes formes de conscience. En revanche être transcendant signifie ce qui s'élève au-dessus d'un niveau donné et ce qui dépasse toute catégorie ou un ordre de réalité déterminé; (Un, Être, Vrai). Béjart prétend : « L'art est né en même temps que les religions et grâce à la religion. Il y est profondément lié. » (p. 24) De plus, selon le chorégraphe, en dehors de la religiosité l'art n'a aucun intérêt : « l'art est une conséquence du monde religieux et du sacré. » (p. 26) Il renchérit : « un art qui est seul, coupé de la religion, en arrive soit à créer une religion intérieure, soit à devenir futile et en perpétuelle décadence. » (p. 24) Il ajoute que l'art dépouillé de la religion se détourne de sa voie initiale pour rejoindre celle du commerce : « Séparé du pouvoir religieux, l'art s'est retrouvé déconnecté, comme tout le reste, comme tout le monde actuel, et devient une marchandise. » (p. 25)

Béjart apporte un point de vue intéressant lorsqu'il mentionne : « l'art est un point de jonction entre le réel et le transcendant. » (p. 23) Pour lui, les origines de l'art ont toujours été un trait d'union au service du réel. L'art est la transformation du réel pour s'unir au transcendant : « ... transformer le transcendant pour l'unir au réel,

selon un courant ascendant et descendant. » (p. 24) Béjart explique ce que Van Gennep nomme la translation. Rappelons-nous que le mouvement translatif est un déplacement horizontal du corps, tout en conservant toutes ses caractéristiques corporelles acquises au cours de longues années d'apprentissage, alors qu'au même instant l'esprit se libère dans un élan ascendant (pivotement de la pensée vers le sacré) pour atteindre ultimement l'état psychique sublimatoire.

Le but de l'art pour Béjart est de nous recentrer, de nous ramener à nous-mêmes, « dans notre vrai moi ». (p. 26) Le *vrai moi* est similaire à ce que Gadamer nomme l'Être vrai (plénitude de sens) et ce que Frankl appelle l'Être véritable (responsable, décideur et authentique). Toujours selon Béjart l'art nous replonge parfois dans notre essence et dans notre humanité foncière (Ibid). Par rapport à l'expérience vécue du passage, nous pouvons faire un parallèle avec l'état d'esprit et de recueillement dans lequel le danseur se trouve en coulissess⁷⁹.

Depuis des siècles, de fidèles croyants vont au temple (synagogue, mosquée, église, etc.) célébrer leurs dieux. Dépendamment de leurs dogmes, tous, semblables aux spectateurs au théâtre, demeurent en silence, et assistent à l'exécution des rites et de la gestuelle cérémoniale du prêtre autour de l'autel dans l'accompagnement des célébrations en l'honneur de Dieu. De nos jours, la voie transcendantale de la foi est liée à la religion et Béjart parle de l'homme religieux « le prêtre » et l'artiste étant nés en même temps (Ibid). Béjart mentionne qu'à l'époque de l'Antiquité, la danse servait à illustrer et à traduire les mythes :

Dans l'Antiquité, les cérémonies rituelles et initiatiques étaient des services religieux qui prenaient parfois la forme de véritables ballets. C'était une sorte de théâtre où les mots avaient une valeur très grande, une valeur récitative, incantatoire, mais dont la part essentielle revenait au geste, à la danse. Le mythe a provoqué la danse et la danse retourne naturellement au mythe. (p. 30)

⁷⁹ En coulissess, je ressentais cette impression de permanence de l'Être vrai face à ce que Gadamer nomme la *figure en Présence*, le *Présenté* dont la concordance est en lien avec mon Dieu.

Pour le chorégraphe « l'art est une conséquence du monde religieux et sacré. » (p. 26) Il est en quelque sorte une manifestation du phénomène religieux. L'artiste « vit une réalité transcendante pour en donner, ensuite, une version à ses frères » (p. 27). Ici, nous comprenons que ce qui est offert au spectateur est un contenu de sens, l'essence originelle de la création. Nous pouvons établir un lien avec Gadamer lorsqu'il parle d'*authentique communion* et Van Gennep d'un *sacrement de communion*.

À l'instar du professeur Jager, pour qui les œuvres d'art partagent avec les êtres humains la caractéristique essentielle de pouvoir entrer en relation intersubjective, nous avons vu que cette intersubjectivité se rapporte à l'union, à la liaison, qui se crée dans la relation entre l'œuvre comme telle, par son contenu de sens, et le spectateur, par la continuité de sens.

Béjart prétend que l'artiste est un médium comme « du prêtre ou du prophète et son rôle est d'essayer de traduire cet univers dans la peinture, dans les sons ou dans la chair » (Ibid). Le danseur détient une certaine vérité en l'œuvre d'art et la transmet dans la matérialité du monde concret. Béjart dit : « le monde artistique est alors une vision cohérente... montrant les idées profondes du prêtre. » (p. 26) Ces propos réfèrent à *la réalité dans la vérité* lorsque Gadamer parle de la présentation d'une œuvre. Dans une perspective de permanence, Béjart poursuit : « l'artiste *incarne* l'idée » (p. 27) ce que nous avons défini comme étant *l'essence originelle* de l'œuvre. L'idée incarnée fait le lien avec le *Présenté*/contenu de sens de Gadamer. L'idée incarnée par l'artiste, assujetti au *subjectum* de l'œuvre, est l'essence de l'œuvre transposée dans la chair et relève de la représentation psychique symbolique et du signe.

La proximité entre le sentiment religieux, la foi et l'artiste indique la voie transcendante de la danse et renforce la cohérence de la thèse de Frankl sur la notion de spiritualité. Une spiritualité consciente ou inconsciente est assimilée à la foi; elle habite et agit à l'intérieur de la constellation de la psyché humaine.

5.9.7 La foi : socle de toute manifestation artistique

Le socle d'une sculpture ou le cadre d'un tableau supportent et maintiennent l'œuvre d'art, tout comme la foi devient l'élément essentiel à toute création artistique. Sans la conviction que l'acte de foi est une voie de salut qui transcende le monde, l'artiste, au pied de la scène est réduit à se maintenir dans un marasme indifférencié nommé chaos.

Un des phénomènes majeurs qui provoque le trac est principalement le doute. Le doute est généré par l'incapacité de l'esprit humain d'envisager l'entièreté de l'œuvre chorégraphique.

La pensée humaine ne peut se la représenter dans sa totalité. Le danseur apprend la composition de l'œuvre et la répète pas à pas, morceau par morceau, section par section. Par la suite, il la répète en studio toujours à partir du début jusqu'à la fin ou parfois par des séquences qui se suivent. Le travail s'effectue par une succession de pas, d'enchaînements de pas et de variations jusqu'au dernier geste. La pensée humaine et, dans le cas qui nous concerne, l'artiste n'a pas la capacité de saisir et de considérer l'œuvre achevée dans son ensemble, dans sa forme unitaire.

En arrière-scène, dans son esprit, l'objet désiré est morcelé et il est considéré de manière fragmentaire. Lorsqu'il tente de se remémorer l'œuvre, le danseur ne peut se rappeler à la mémoire que des sections, des morceaux, des fragments de la composition de pas. Plus il tente de saisir l'œuvre et plus la tension interne augmente.

L'incapacité pour l'artiste de saisir dans la totalité l'œuvre de création artistique dans son ensemble est ce qui fondamentalement crée le trac et provoque les tensions internes. C'est par le processus de foi, un processus créateur-expansif par excellence, pouvoir d'*Éros*, que le danseur peut amplifier son pouvoir de liaison. Ainsi, il saisit-par-avance, lors de la transmutation, une formation psychique complexe dans sa totalité. Ainsi, le pouvoir de liaison de l'acte de foi met hors jeu celui de la déliaison, pouvoir de *Thanatos*, causé par le trac.

La saisie-par-avance de la totalité de l'œuvre se réalise lors du processus de transmutation. Le danseur placé au seuil de la scène, dans la noirceur et le silence, au moment où le pacte d'alliance se concrétise par l'acte de foi, saisit l'œuvre dans sa totalité. C'est l'instant où l'Être vrai se transmue en l'Être de l'art et qu'il est prêt à réaliser la traversée de la coulisse à la scène par la translation. C'est à ce moment que l'artiste s'identifie, se constitue et se transforme par le transfert mutuel de la personnalité (Van Gennep). Ainsi, il assimile et s'approprie la création, l'objet de sa quête : le Plus-grand-que-soi. C'est dans la certitude et la confiance fondamentale dans la mutualité de l'échange (pacte d'alliance : symbiose) en l'existence de la création que l'artiste au stade liminaire peut saisir-par-avance la totalité de l'œuvre à venir.

Conformément à ce qui précède, l'acte de foi dans les moments avant l'acte de création se marie à la présence d'*Éros*, dieu de la liaison d'amitié et d'amour. Les danseurs en arrière-scène se rencontrent les uns les autres et forment un *esprit de corps*, prêts à créer l'œuvre. Juste avant d'entrer en scène, ils partagent entre eux des accolades, des embrassades et ils se disent le mot de *Cambronne*. Par la suite, chacun se positionne au seuil de la scène en coulissess, espace transitionnel du monde nouveau à venir. La foi, voie de salut essentielle à la création s'allie au corps, unique matière vivante constitutive de l'œuvre d'art et par le processus de transmutation, constitue le socle de la création où tout repose. Tout comme la scène, l'espace

transitionnel, supporte l'artiste : *la chair inspirée par la foi forme le socle de l'œuvre d'art.*

Dans l'esprit du *Présenté* de Gadamer et du schéma séquentiel du rite de passage de Van Gennep, la chair liée à l'acte de foi forme le support de la chorégraphie sur scène. La foi permet à l'Être antérieur (l'Être unifié : psycho-physique), par la métamorphose, de se transformer et devenir anonyme et invisible. En coulisses, l'âme du danseur se transmue de l'Être vrai (l'Être véritable : responsable-décideur-authentique) en l'Être de l'art (l'Être total : psycho-physio-spirituel) assujetti à l'œuvre puis au même instant, une passerelle imperceptible entre le seuil et la scène se met en place. Enfin, l'artiste peut s'agréer au monde nouveau par la translation lui permettant d'effectuer le passage d'un monde à l'autre.

En somme, nous pouvons établir que l'acte de foi lié à l'âme du danseur permet d'abord la métamorphose, puis la transmutation et ensuite établit, par la translation, une passerelle du seuil de la scène à la scène.

5.9.8 L'acte de foi : un acte authentique

L'aporie de l'acte de foi se situe dans le fait qu'il peut être intuitif et immédiat, soit le fruit d'un long parcours intellectuel. Il relève des points de vue philosophique, psychologique et religieux, reliés à un état d'esprit. Si par exemple je dis : « Je crois en Dieu » cela ne signifie pas que Dieu existe mais plutôt que *je crois en l'existence de Dieu* dans ma vie. Cela indique la mise en mouvement d'un geste de réciprocité interrelationnelle d'une rencontre personnelle. Le mouvement du désir, l'élan de la psyché (en grec *psukhê* : âme) donne la certitude de la réalité de sa présence et d'une vérité en soi.

Faire acte de foi pour un danseur, c'est donner sa parole, c'est faire une déclaration solennelle et publique des principes artistiques dont il se réclame. C'est une adhésion du cœur et de l'esprit dans le fait de croire en l'Autre. C'est établir un pacte d'alliance. C'est un acte, consciemment ou inconsciemment comme nous l'a appris Frankl, lié à la spiritualité : un acte par lequel le danseur s'en remet tout entier et librement à l'Autre. L'acte de foi apparaît comme la seule voie possible pour établir une liaison entre le danseur et sa création.

L'acte de foi vient en quelque sorte instaurer l'établissement d'un pont entre le monde profane et le monde sacré, entre la créature et le créateur. Ainsi, le danseur en coulisses passe d'un état de passivité, Être vrai de Gadamer / Être véritable de Frankl, à l'action, Être de l'art de Gadamer / Être total de Frankl par un acte décisionnel, responsable et authentique.

5.9.9 Notions de spiritualité ou de religiosité

Dolto confirme la théorie de Frankl au sujet de l'inconscient spirituel. Pour Dolto (1981), le spirituel et le religieux ne se confondent pas. Le spirituel est inconscient. Il est toujours libre, subtil, imperceptible et « Ce que nous avons en nous de spirituel ne peut jamais se dire ni même se savoir. » (p. 45) Nous pouvons émettre l'hypothèse que plusieurs artistes des arts de la scène même s'ils agissent dans la foi ne sont pas conscients de leur spiritualité avant d'entrer en scène. Elle ajoute que le spirituel en nous ne peut être testé ou jaugé et qu'aucune éprouvette ou barème ne peut confirmer sa présence.

Analogie au Dieu inconscient de Frankl, selon Dolto, l'expérience vécue en lien avec la spiritualité est personnelle : « Tout dépend de l'expérience intime de qui en parle et de qui écoute. » (Ibid)

Par sa présence, ses propos et ses attentions, dit Dolto, l'Homme spirituel répand une joie sereine pour qui l'approche : « Le spirituel dans un être humain se perçoit par une qualité de joie. » (Ibid) Nous avons vu combien la maîtrise de la technique et l'intégration de la connaissance des pas d'une chorégraphie procurent un profond sentiment de liberté. C'est un état d'être au monde. Une fois l'état sublimatoire atteint, il amène l'artiste à des sphères élevées de transcendance psychique. En plus d'un profond sentiment de liberté, Dolto confirme un autre élément qui nous semble essentiel à l'état de sublimation, définit au stade postliminaire de Van Gennep, lié au spirituel. Il est ressenti et vécu par le protagoniste de cette thèse lors de la création : la Joie. Dolto rajoute :

... il est facile pour les autres de ne pas le voir, de balayer aisément cette apparente fragilité ou de la tenir pour négligeable. L'homme spirituel peut susciter l'incompréhension, voir l'hostilité : il est engagé dans un autre voie qui lui est propre. (Ibid)

L'*autre voie* désignée par Dolto démontre en quelque sorte la voie du passage dans laquelle on s'engage pour se rendre sur la scène.

Pour Dolto, un être spirituel rayonne dans l'amour qui l'habite tout en ne cherchant pas à endoctriner ou à convaincre. Rappelons que le danseur est le gardien de l'œuvre d'art. Dolto rajoute : « Il n'a rien de plus qu'un autre. Il fait ce qu'il a à faire. Il est lui-même sans presque le savoir. » (Ibid) Cela vient confirmer une règle essentielle par rapport au lieu sacré : l'artiste sur scène n'est pas là pour choquer, provoquer ou déranger ni même pour faire prendre une prise de conscience au public.

Si l'œuvre d'art chorégraphique comme telle est émouvante ou choquante, c'est au spectateur de décider de sa portée herméneutique selon son impression, selon la *continuité de sens* dans le prolongement du *contenu de sens* émanant de l'œuvre. Sur scène, l'artiste est d'abord et avant tout une *Présence*. Il offre par le don de sa chair et

à travers son interprétation un *contenu de sens*. Par sa chair, il permet à l'œuvre de se révéler et de prendre forme dans la réalité de manière tangible et visible en faisant le passage de l'Être vrai (plénitude de sens) transmué en l'Être de l'art (contenu de sens), le *Présenté* de Gadamer. De plus, l'être spirituel, selon Françoise Dolto est « lui-même sans presque le savoir », faisant référence à l'Être-vrai et à l'Être véritable.

Le spirituel dépasse le langage et Dolto rejoint et confirme aussi l'expérience vécue de l'artiste en état sublimatoire : « [...] ce qui est créateur de joie au-delà du plaisir est, je pense, du domaine spirituel. Ce que de la joie nous n'arrivons pas à exprimer et qui laisse un souvenir ineffable de bonheur inconnu est, je crois, du domaine spirituel. » (p. 141)

Dolto résume bien le passage de l'artiste danseur qui s'exprime par le langage corporel sur scène :

Pour moi, l'être humain est un être transcendant, c'est-à-dire qui dépasse le monde qu'on appelle matériel... Toute créature est une parole rendue présente, matérialisée par un corps humain. Elle s'incarne parce qu'elle a cette confiance fondamentale qui se nomme la foi, elle nourrit cette espérance d'un demain qui se lèvera et elle projette la lumière d'un amour qui est attraction vers un but qui l'engage ailleurs, sur un chemin illimité. (p. 99)

Au-delà de la complexité de définir l'être spirituel, Dolto dit qu'il s'en dégage « du plus vivant, du plus stimulant. Il est surprenant, « choquant » même, mais d'un choc révélateur d'un ailleurs qui ne s'explique pas : il est avec Dieu. » (p. 46). C'est bien de Dieu dont il est question ici. Comme nous l'avons vu précédemment, nous pouvons faire un rapprochement avec la thèse du Dieu inconscient de Frankl.

Nous ajoutons aux éléments dynamiques de la sublimation, la notion d'amour. L'amour fait référence au Dieu *Éros* avec lequel l'artiste se lie par un pacte d'alliance avant d'entrer en scène. À travers nos observations du *plus vivant* qu'insuffle la foi et sur le processus de foi en lien avec l'artiste en scène, nous découvrons trois notions essentielles, trois unités de significations propres à la sublimation psychique que nous ressentions sur scène : l'amour, la liberté et la joie.

Le passage amène parfois l'artiste vers un état de sublimation psychique lorsqu'il crée l'œuvre : un état unique d'être au monde lié à des sentiments profonds d'amour, de liberté et de joie. Rappelons-nous : le danseur sur scène n'est plus dans une quête. Là, sur scène, est le sens ultime de sa quête au quotidien.

La sublimation psychique liée à de la création est la conséquence et l'aboutissement d'une quête du beau et de la perfection. La sublimation psychique n'est pas perceptible par le spectateur mais elle est profondément ressentie. Il ne faut pas confondre l'Être danseur qui sublime avec le *Présenté*. Amour, liberté et joie sont ressentis et vécus par l'Être danseur. Rappelons-nous que dans le domaine de l'art ce qui est sublimé n'est pas l'œuvre comme telle, mais l'activité artistique elle-même⁸⁰.

Ce qui en émane, en lien avec l'essence originelle de l'œuvre, projeté de la scène et non-visible, mais ressenti par le spectateur, est le *contenu de sens*. C'est par l'Être de l'art (psycho-physio-spirituel) que le *sens*, vecteur transférentiel, une fois passé la rampe - le quatrième mur -, s'unit à la *continuité de sens* du spectateur sensible à la réception de l'œuvre.

⁸⁰ Voir p. 184.

5.9.10 La foi : une évidence et une mutation du sens

La foi, dit Dolto, est fondée sur des convictions. Pour certains, celles-ci amènent « à reconnaître la vérité, à découvrir le sens de leur vie là où les autres ne décèlent qu'absurdité et non-sens. » (p. 50) L'auteure fait remarquer que nous ne trouvons jamais rien de nouveau, mais nous retrouvons plutôt ce qui est déjà en soi, oublié ou refoulé. Une fois de plus, la thèse de Frankl sur l'Inconscient spirituel est renforcée. La foi, une certitude fondamentale parmi les incertitudes partielles n'est pas de l'ordre de ce qui se discute et Dolto renchérit : « ... avoir de quoi respirer ou pas, ça ne se discute pas. » (Ibid) Semblable à une révélation à soi-même, c'est souvent, selon l'auteure, par intuition que la foi est vécue. Quant à la spiritualité, Frankl parle d'un choix décisionnel, responsable et authentique, que nous reconnaissons. C'est ce que nous avons commencé à pressentir sans l'avoir clairement formulé.

Grâce à Jager, Van Gennep, Gadamer, Frankl, Béjard et Dolto, en lien avec nos données auto-ethnographiques et la création d'une œuvre, nous avançons que l'acte de foi est la voie royale de la création pour effectuer le passage à l'étude.

L'acte de foi ouvre la voie et donne accès à une vision différente du monde. Dolto précise, « ... cet état de foi est l'effet de l'adhésion du cœur à une révélation. » (Ibid) Plus spécifiquement par rapport à la sortie du chaos l'auteure dit : « Il n'y a plus de place pour le doute, ou plutôt, s'il y a doute, ce n'est pas dans le même secteur de la psyché ni du cœur. » (Ibid) Cette idée vient rejoindre Frankl lorsqu'il signifie que la spiritualité ne relève pas du pulsionnel mais, comme en amour, d'un moi qui choisit un toi.

Paradoxalement, avoir la foi c'est toujours, selon Dolto, laisser « quelque chose ». Nous pouvons relier cette idée à l'intrication des rites funéraire (séparation) et de purification (dépouillement), au stade préliminaire, au moment où la métamorphose

s'opère. Aussi, pour l'auteur, la foi c'est la surprise du cœur et de l'être tout entier : « C'est l'irruption du Réel dans la vie, c'est-à-dire de l'inattendu, du déroutant qui subjugué [...] le Réel est insolite, inattendu... On oublie tout ce que l'on a été jusque-là pour être raptés. » (p. 56) Il est question ici du processus de transmutation (être antérieur nul et non avvenu/transformation soudaine) de l'artiste pris par le jeu, assujetti au *subjectum* de l'œuvre d'art. En lien avec l'expérience vécue de notre protagoniste, suivant le stade préliminaire ce *quelque chose* que je laisse est une part de soi que l'on délaisse. Au stade postliminaire, *l'irruption du Réel dans la vie* est similaire à ce que Gadamer nomme l'apparition de *la réalité dans la vérité*. Cette idée confirme aussi celle où une part de la subjectivité de l'artiste est mise de côté lors de la présentation artistique. Laisser « quelque chose », signifie créer un espace pour laisser advenir l'Être danseur puis l'Être vrai et ensuite l'Être de l'art à travers les processus de transformation durant le rite de passage.

En marge de la scène, l'artiste se prépare à accomplir une alliance et pour Dolto la rencontre avec l'amour, la foi, l'espérance, la vérité suscite ce qu'elle nomme la *mutation de sens*. Le danseur en coulissess en tant qu'Être véritable sait que pour s'élever au sens figuré, il faut quitter le sol. Pour transcender sa propre condition humaine l'esprit doit se démurer, se départir, en délestant tout excédant non nécessaire à la création artistique en conservant l'essence de l'œuvre originelle.

La transformation de l'Être lors du passage de l'arrière-scène à la scène génère un sentiment de toute-puissance chez l'artiste. Dolto résume: « Chaque fois que se lève en nous une espérance en quelqu'un ou pour un but, notre courage se décuple, notre vie s'oriente, notre endurance aux épreuves en est fortifiée. » (p. 96) Après la métamorphose au stade préliminaire, s'alliant à *Éros* au stade liminaire et transmuant les tensions en énergie tout juste avant d'effectuer la translation vers la scène, c'est bien ce que nous ressentions en coulissess : un sentiment de toute-puissance et de bien-être profond.

5.9.11 La foi : un élan d'amour

La foi est similaire à l'élan du désir amoureux. Elle ne peut ni se justifier ni s'expliquer, « c'est une évidence qui résiste à toutes les bonnes ou mauvaises raisons. » (p. 51) Cette motion psychique du désir est similaire au corps porteur de sens en mouvement dans l'espace. Sans ce désir, ce mouvement expansif-crétif vers la création, l'art de la danse perd sa raison d'être au monde. Par rapport au mouvement et l'élan du désir Françoise Dolto apporte une vision particulière en lien avec la foi. Elle définit le mouvement, psychique et physique, en lien avec la foi, comme un désir de rencontre et de communication avec Dieu et les êtres qui nous entourent. Ici, nous reconnaissons le danseur qui tend à se lier, à établir un pacte d'alliance avec Dieu avant d'entrer en scène. L'essence de la communication avec le Plus-grand-que-soi est un élan du cœur imprégné d'amour :

Là où il y a mouvement ou possibilité de mouvement, là, il y a de l'amour. S'il y a mouvement du corps, du cœur, de l'intelligence qui cherchent, c'est qu'il y a liberté et place. Si nous bougeons, c'est que nous avons foi en nos déplacements vers tous ceux qui nous entourent, nous donnent des moyens dynamiques de mouvement, soit qu'ils aient besoin de nous, soit que nous ayons besoins d'eux... Nos rencontres sont dues à des différences de niveau qui créent un courant, un mouvement d'amour. L'être humain est un être religieux de nature : il désire entrer en relation. L'essentiel de sa communication, c'est l'amour. Pour moi, Dieu et les autres ne sont pas séparables. Autrement dit, nous ne pouvons vivre Dieu que dans les relations, que dans la communication : c'est grâce à votre voisin que vous rencontrez que s'engendre la dynamique du désir. (p. 104)

La longue citation résume bien la dynamique relationnelle vécue en marge de la scène au cœur du passage. Transposé au passage, Dolto nous confirme que lors de l'établissement du pacte d'alliance, la rencontre nécessite le recours à *Éros*. La relation symbiotique avec la création et le mouvement autant psychique que physique lors de la translation démontrent la présence de la foi chez le danseur. L'artiste exprime son désir de se lier à Plus-grand-que-soi. L'acte de foi vient renforcer la conviction du danseur en son savoir, de sa connaissance de la parfaite maîtrise de la

chorégraphie et en ses capacités techniques, stylistiques et esthétiques pour mener à terme l'œuvre. À travers la passion, l'amour devient l'élément essentiel pour transmuier les tensions d'excitation en énergie pure. Il permet la rencontre avec Celui qui va l'accompagner tout au long de la création et la rendre possible et perceptible à l'œil humain. Nous pouvons aussi ajouter à quel point le passage est lié à la voie cardiaque⁸¹ de façon primordiale.

Par la voie cardiaque liée à l'élan du désir, l'art nécessite, par le mouvement bijectif, la verticalité psychique en harmonie avec l'horizontalité physique. Tant qu'il y a du mouvement, il y a de la vie. Sans le mouvement lié à l'acte de foi, aucun liage n'est possible. La composition chorégraphique se brise, se désintègre et l'œuvre d'art se fractionne. Le contenu de sens se travestit en se recouvrant d'une facticité. L'artiste n'existe pas pour reproduire la banalité quotidienne de la vie mais plutôt pour révéler par la beauté, la grâce et la virtuosité, la Présence d'un monde nouveau à la fois différent et complémentaire à la réalité du monde dans lequel nous vivons.

5.10 LA FOI : UNE SÉPARATION NÉCESSAIRE ET UNE VÉRITÉ

Il est étonnant de constater les rapports de liens entre, l'Être spirituel de Dolto définit comme « le créateur de joie au-delà du plaisir » (p. 141), l'Être de l'art de Gadamer, définit comme la connaissance de l'essence et l'Être total de Frankl présenté comme l'être psycho-physique-spirituel. Tous les Êtres nommés passent par un au-delà de la condition humaine dans un désir de rencontrer et de se lier à Plus-grand-que-soi. Il est intéressant aussi de remarquer un autre rapport de lien lorsque Dolto mentionne

⁸¹ Je pense ici à tous les aspects dynamiques de la psyché. Ils viennent animer les variations de la fréquence cardiaque. Au tout début du passage, le trac vient augmenter de façon sporadique les battements du cœur et le souffle, la respiration, viennent rééquilibrer le rythme cardiaque. Pensons aussi à la dépense considérable d'énergie psychique et physique lors de la présentation de la création où le souffle s'harmonise au diapason des variations du rythme cardiaque.

qu'une personne habitée par Dieu, n'a plus le même rapport à la dimension temporelle terrestre. Il en va de même pour le danseur professionnel sur scène en état sublimatoire quand le passé et le futur se conjuguent au présent. Le temps n'a plus la même densité. Il y a une convergence et une dilatation temporelle qui constituent un espace spatio-temporel où l'œuvre d'art existe par elle-même pour reprendre la thèse de Gadamer. En somme, la nature même de la matière acquiert un sens nouveau, une mutation de sens comme le mentionne Dolto. Chez l'artiste en coulisses, le sens émerge de la conjoncture entre l'élan du désir et la spiritualité / foi.

Le désir, dit Dolto, est asexué. Il est un courant énergétique. Il pousse (principe actif) vers l'autre et attire (principe passif) l'autre vers soi. Le désir pousse et/ou attire, stimule la communication dans l'espoir de combler un manque dont le corps charnel peut se satisfaire dans un plaisir passager mais sans s'apaiser. Tout comme le danseur en position de passivité qui cherche à attirer l'Autre afin d'ouvrir sur une communication, il prend un moment d'arrêt en coulisses pour se recueillir, par un désir authentique de s'allier par l'acte de foi.

Dolto résume bien ce désir authentique : « ... qui vient vers moi, je ne le jette pas au dehors, je l'accueille... C'est le désir de la vie... celui qui vient d'ailleurs, qui vient de Dieu, maître et source de toute vie. » (p. 127) Il en va de même pour l'artiste en coulisses, au stade liminaire au seuil de la scène, qui, suite à sa demande accepte et reçoit l'Autre. Le processus de foi vient sceller le pacte d'alliance entre lui et la *figure en présence*.

La foi nécessite une séparation d'avec le monde antérieur et tout comme nous l'a appris Van Gennep l'artiste doit s'épurer et se dépouiller de certaines scories⁸² qui, au fil du temps, viennent perturber l'organisation de la dynamique intrapsychique. Le processus de séparation, dit Dolto, est beaucoup plus difficile à accepter pour celui qui possède que pour celui qui est démuné d'où l'importance de conserver une certaine forme d'humilité, d'où l'importance chez le danseur professionnel de nourrir au quotidien une forme d'ascétisme à travers sa pratique. De là, la notion de sacrifice des intérêts personnels au profit d'un idéal supérieur et/ou religieux, comme nous avons vu dans la quête du danseur au quotidien au chapitre IV.

Donc, plus il y a séparation et plus un manque est ressenti : « C'est la condition de la dynamique du désir. » (p. 139) La séparation stimule. L'intensité du désir et la naissance de l'élan vers l'autre, enchevêtrées à l'acte de foi, sont l'aporie de la *plénitude du vide* et la condition nécessaire pour se différencier.

La séparation, au stade préliminaire, permet l'évacuation des affects nuisibles à la présentation d'une œuvre d'art créant un vide, un manque, tout en stimulant le désir. Cela nous fait comprendre la nécessité pour l'artiste en coulisses de *pivoter sa pensée* vers le sacré. Il s'exécute en vue de combler un manque dû à la désidentification partielle de son identité avant d'entrer en scène et de s'allier à Plus-grand-que-soi. Ce moment est crucial, car durant cette période le danseur est en déséquilibre au sens où il n'a plus d'attache identitaire. C'est un déséquilibre qui fait référence à une forme de division, de fragmentation, de désagrégation d'une part de soi. En ce qui concerne le protagoniste de l'étude, le processus de foi le protège du morcèlement et maintient son unité psychique le temps d'établir un pacte d'alliance.

⁸² Le terme *scorie* réfère à des débris, des résidus, des restes de ce que nomme Françoise Dolto des *relations déchets*. En fait, c'est l'ensemble des doutes, des inquiétudes, des ruminations, des blocages et autres perturbations psychiques qu'une personne accumule au fil du temps. Dolto ajoute qu'il existe au cours d'une vie des rencontres qui aboutissent à des impasses, des déceptions, des pertes de communication et d'appauvrissements; elles n'ouvrent la voie sur aucun horizon. « C'est mort, ce n'est pas animé, c'est l'« enfer ». Il est destructif de s'y attarder. » (1981, p. 115-116)

Pendant une certaine période de temps, le danseur, séparé d'une part de lui-même est en quelque sorte dans un *no man's land*. C'est seulement au moment où, par un acte de foi, il détourne son esprit du profane vers le sacré, vers la Présence en figure que son existence en tant qu'artiste créateur prend tout son sens. Ainsi s'affine le désir, « oblig[é]er de tendre vers un but non plus immédiat mais plus lointain... Le fruit du désir, le plaisir, sera ainsi plus mûr, plus profond, plus essentiel. » (Ibid) Il en va de même à tous les instants de notre vie. Le désir nous rend ardent et relève de la foi à notre insu ou non. En fait, aucun désir n'est étranger à une dimension spirituelle : « Ce que de la joie nous n'arrivons pas à exprimer et qui laisse un souvenir ineffable de bonheur inconnu est, je crois, du domaine spirituel. » (p. 141)

Béjart et Dolto viennent confirmer ce que nous savions, à savoir que, le danseur professionnel, Être de l'art, est un *médiateur* entre la portée herméneutique de l'œuvre et le spectateur. La portée herméneutique est ce qui passe, émane, de la scène vers le spectateur ce qui signifie, dans l'esprit de Gadamer, que c'est l'œuvre comme telle qui est le *passeur* et non l'artiste. Quant au danseur, il est le médiateur entre le spectateur et l'œuvre d'art. L'artiste est à la fois le créateur et le médiateur qui prodigue un sens authentique par l'interprétation (contenu de sens), une vérité partagée, où s'instaure une union, un lien d'attachement, entre la création et le spectateur au regard de la portée herméneutique de l'œuvre. Ainsi, nous pouvons parler de spiritualité lorsque « [...] notre existence est soulevée, si plus de sens, plus de joie y sont rencontrés, alors je peux dire : c'est du spirituel. » (p. 143)

En résumé, la foi est un acte de communication et d'engagement. C'est une parole donnée nécessaire à l'instauration d'un pacte d'alliance entre l'artiste et le Plus-grand-que-soi. Elle tisse, par l'acte de foi, un lien spirituel, lorsque, nous dit Van Gennep, le portique rituel est le siège de divinités où s'adressent les prières. Ainsi, le

rite de passage matériel est devenu un rite de *passage spirituel*. Ce n'est plus l'acte de passer, c'est *une puissance individualisée* qui assure le passage immatériellement⁸³.

L'acte de foi vient aménager un pont entre le seuil et la scène dans le monde invisible. Comme le désir, la foi est un élan du cœur et de l'esprit, une voie qui passe par la voie cardiaque. Elle dissipe le chaos interne dû au trac. La foi est une source permanente de renouveau. Elle comble le manque à *être* venant ainsi apaiser la perte de sens engendrée par le trac. L'acte de foi dans un élan de la psyché ascendant démontre une voie transcendantale. À l'instar de Béjart, elle établit un trait d'union entre le réel et le transcendant. Ainsi, l'artiste se trouve à être le médiateur qui incarne l'*idée* livrant une vérité : l'essence originelle de l'œuvre.

Autant l'acte de foi permet la métamorphose et la transmutation chez l'artiste, selon Dolto et Gadamer, autant la mutation de sens provoque l'irruption du Réel et parle de la réalité dans la vérité. La dynamique de l'acte de foi relève d'une adhésion de l'esprit, antérieure au *cogito*, dont le fondement est l'espérance comme étant l'élément de confiance dans la mutualité de l'échange avec le Plus-grand-que-soi. La foi est intimement liée à la spiritualité et intriquée à la présence du Dieu de la liaison et de l'amour, *Éros*. Fondamentalement, la foi et la chair forment le socle où repose l'œuvre. À l'instar de Frankl, l'acte de foi nécessite un acte décisionnel, responsable et authentique permettant de réaliser le passage d'un état de passivité à l'action et la transmutation de l'Être vrai / unifié à l'Être de l'art/total.

⁸³ Voir p. 158.

Pour Marcel Legault la foi est un mouvement de l'intérieur⁸⁴. Pour Erick H. Erikson elle est la confiance fondamentale dans la mutualité de l'échange⁸⁵. Pour Benoît Duroux elle est un assentiment, une certitude antérieure au cogito⁸⁶. Opposée à la raison, elle signifie croire et agir sans voir. Elle réfère à une certitude intuitive et antérieure à toute démarche réflexive. Pour Platon⁸⁷, la foi *pistis* permet de connaître certaines réalités du monde et du point de vue aristotélicien⁸⁸ elle est une conviction partagée par la communauté, socle de la réflexion préalable à toute démarche scientifique. Dolto nous apprend que la foi conduit à la vérité inconnaissable désignée comme le réel. Selon Dolto, dès la naissance l'humain est habité par la foi et le simple fait de parler et de respirer démontre que l'on croit, sans même le savoir. Avoir la foi, c'est vivre et accepter la réalité au quotidien sans connaître ce que la vie nous apportera au jour le jour. À la lumière des écrits de Dolto, avoir la foi c'est prendre des risques, miser tout et même notre habituelle logique. Au-delà du mystère de la foi qui anime la quête de l'artiste danseur, la matière (corps) et l'énergie (psyché) forment un tout pour créer le mouvement, une création artistique.

Nous privilégions les définitions du processus de foi qui déterminent, d'une part, la foi aristotélicienne comme une conviction partagée par la communauté : la foi *fides* et, d'autre part, celle d'Erikson : la confiance fondamentale dans la mutualité de l'échange. Conviction et confiance forment la foi qui, lors de la présentation de l'œuvre, sont liées au contenu de sens qui émane du Présenté / Plus-grand-que-soi. Quant à l'inconscient spirituel de Frankl, la foi indique la présence d'un Tiers en nous, le Plus-grand-que-soi, qui n'est pas rattaché à la théorie pulsionnelle.

⁸⁴ Voir la section 5.9.4- La foi : notions théoriques, p. 257.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

Grâce à notre compréhension de l'acte de foi, nous avons pu faire ressortir trois éléments essentiels lorsqu'un état de sublimation psychique est vécu sur scène : l'Amour, la liberté et la joie. La sublimation psychique fait en sorte qu'il se dégage de l'artiste une impression, comme le mentionne Françoise Dolto, de *plus stimulant*, de *plus vivant*, de *plus de sens*.

Par la foi alliée à la chair, socle de l'œuvre, la transmutation est possible et les tensions internes chaotiques se transmutent en énergie pure mises au service de l'art. La foi, par la transmutation (la psyché tournée vers le sacré) et la translation, permettent d'établir un pont invisible pour effectuer le passage du seuil des coulisses à l'espace de création, la scène. Ainsi, lorsque le portique rituel est le siège de divinités où s'adressent les prières, le rite de passage matériel est devenu un rite de *passage spirituel*.

Fondamentalement, la foi est *une puissance individualisée* qui assure le passage immatériellement vers la scène. La foi amalgamée à la spiritualité, consciemment ou inconsciemment, dépasse les notions du plaisir, du langage et des besoins du corps. Elle ouvre la voie à la sublimation psychique qui élève l'esprit par-delà de la condition humaine. Lors de la présentation de l'œuvre, la foi exprime l'accomplissement d'un désir profond, la réalisation et l'aboutissement d'une quête. Considérée dans son ensemble, la foi est le processus intrapsychique déterminant permettant le passage à la manifestation et l'expression artistique. En somme, sans le processus de foi, l'artiste se retrouve toujours dans un lieu de travail et de répétition et jamais dans un espace spatio-temporel transitionnel de création, la scène.

Il y a aussi des êtres spirituels qui sont méconnaissables et pourtant, me semble-t-il, authentiques: c'est qu'ils sont masqués de névrose ou de psychose, de handicaps physiques, moraux, caractériels, mentaux ou langagiers. Pour la société, ils ne sont pas des modèles de vie. Nos yeux humains, ne voyant que leur apparence, les mésestiment, et pourtant... (Dolto (1981, p. 46).

CHAPITRE VI

L'APPORT CLINIQUE

6.1 LE DANSEUR PROFESSIONNEL : MARGINAL OU MALADE

Tout au long de ma carrière en danse, je n'ai jamais rencontré des danseurs de ballet professionnels accablés d'une psychopathologie capables de se rendre sur la scène⁸⁹. À la limite, quelques danseuses souffraient de troubles alimentaires et d'autres d'anorexie, d'intensité légère à moyenne (non morbide). En général, les compagnies de danse professionnelle obligent le danseur ou la danseuse souffrant d'anorexie (ils sont parfois détectés dès l'école de danse) à se faire soigner.

Depuis des siècles, les artistes ont été considérés, dans les différentes sociétés, comme étant plus ou moins des marginaux. Ils sont perçus parfois comme des êtres solitaires, éprouvant le besoin de prendre une certaine distance avec le monde

⁸⁹ Il est évident ici que le danseur professionnel comme tout être humain, lorsqu'il éprouve des troubles psychiques ne peut pratiquer son art. Si le danseur souffre d'insomnie, de dépression, d'un deuil, d'anxiété, etc. sa pratique en sera affectée. Personnellement, à la suite de difficultés personnelles, j'étais incapable d'exercer mon art à la hauteur de ses exigences. J'ai dû mettre en suspend ma carrière pendant une année pour me refaire une santé mentale.

extérieur ; ils sont peu conformistes, à l'allure rebelle. Selon Deschamps (2002), « il[s] peut [vent] aussi paraître instable[s] ou même désordonné[s] aux yeux des autres. » (p. 25) Au-delà de cette affirmation, pour Deschamps même si les artistes sont en quelque sorte en dehors de la normalité sociale, ils sont généralement des êtres sains de corps et d'esprit.

En somme, ce que nous devons comprendre ici, est le fait que, si le danseur professionnel est accablé par une psychopathologie, il ne pourra pas créer sur scène. Cette affirmation est possible si on tient compte de notre expérience, de la complexité de la tâche et des responsabilités liées à la pratique.

Si l'artiste danseur n'a pas les qualités artistiques et les capacités psychiques et physiques nécessaires pour réaliser son travail, il devra d'abord se faire soigner. Pour notre étude, cette prémisse est d'une grande importance, car elle apporte une valeur particulière à la recherche sur le plan clinique. Elle est fondée sur un sujet sain de corps et d'esprit : le danseur de ballet professionnel.

6.2 L'ARTISTE ET LA SANTÉ MENTALE

Dans la thèse de Chantal Deschamps, l'artiste présente des signes d'une bonne santé physique et mentale. La nature même de cette personne comme son autonomie, sa sincérité, son honnêteté, sa spontanéité et son enthousiasme font que « Sa qualité sensitive qui la distingue du commun des mortels la rend sujette à éprouver des émotions fortes ou à connaître des sentiments intenses. » (p. 24) Dans la perspective du bien-être de nos patients, de telles qualités mentales et physiques reflètent, dans un premier temps l'absence d'une pathologie chez une personne et, dans un deuxième temps, invoquent la mobilisation de processus intrapsychiques qui maintient et conserve l'équilibre psychique chez le danseur. Cela nous amène à comprendre

comment il est possible de passer d'un état de tension interne désorganisateur à celui d'un être structuré et organisé en vue de rétablir l'homéostasie intrapsychique.

Grâce à notre étude, nous avons découvert que notre protagoniste par l'acte de foi réussit à se ressaisir par lui-même pour effectuer le passage. Deschamps apporte un éclairage particulier sur la dynamique psychique de danseur : *par lui-même* il « ... détient le pouvoir de rétablir intérieurement sa stabilité émotionnelle; il a la force de réaliser l'équilibre de ses passions, de ses désirs ou de ses volontés en les exprimant dans une création ou en les extériorisant dans une pratique quelconque. » (p. 24-25)

Dans son rapport aux autres, l'artiste créateur a des qualités particulières propres. Il « a une conscience très vive des relations qu'il entretient avec son environnement. [...] » (p. 25) Sans se rendre dépendant des autres, ses relations intimes et ses amitiés sont d'une grande valeur à ses yeux. Envers autrui, il montre de la sensibilité et de l'empathie et il assume la responsabilité de ses obligations. Deschamps rajoute, l'artiste créateur « [...] fait preuve bien souvent d'une capacité supérieure d'adaptation et d'une grande ouverture d'esprit. » (Ibid) La curiosité fait partie de sa nature. Son regard est davantage tourné vers la nouveauté et l'inconnu. C'est dans ce sens que nous disons qu'il est attiré par le devenir. Selon Deschamps, l'artiste « peut mettre habilement à son service les mécanismes inconscients » (p. 24) tout en étant « conscient de la richesse de la portée du monde intérieur qui l'habite. » (Ibid)

En référence avec la prévalence du symbolique et du réel que nous avons fait ressortir dans le quotidien du danseur, nos propos et ceux de Deschamps vont dans le même sens que ceux de Freud (1984) lorsqu'il définit l'un des aspects importants chez l'artiste par rapport au réel : « À l'instar du névrosé, l'artiste s'était retiré de la réalité insatisfaisante dans ce monde imaginaire [*Phantasiewelt*], mais, à la différence du névrosé, il savait trouver le chemin qui permettait d'en sortir et de reprendre pied dans la réalité. » (p. 109)

Les processus inconscients tels que définis par Deschamps, liés aux qualités de l'artiste semblent être des éléments propices au passage. Dans l'esprit du professeur Jager, le danseur honore un seuil (les coulisses) afin de rejoindre par un mouvement de rapprochement mutuel le domaine de son hôte (la scène). Au fond, sur le terrain de la pratique clinique, c'est le fait de comprendre comment le danseur établit *par lui-même* un pont entre deux domaines, deux états d'esprit distincts qui nous intéresse pour le bien-être de nos patients.

Il s'agit de comprendre comment il est possible pour chacun d'entre nous de vivre un moment d'état chaotique; de le ressentir comme un passage inévitable entre un état de désorganisation passagère à une réorganisation psychique. Voir, s'il permet le retour au vivant au sens de participer à la vie, à jouir de l'existence terrestre. La question qui se pose est de savoir si le processus de rite de passage à l'étude peut en quelque sorte être transposé à l'art psychothérapeutique? Il s'agit de savoir, une fois la demande (liée à un malaise/psychopathologie) clarifiée et la ou les attente(s) (une saisie-par-avance/un désir-être) du patient sont établies lors du psychodiagnostic, comment est-il possible d'appliquer la transposition de l'un à l'autre ? Nous allons tenter d'établir des liens réalistes et pertinents entre les deux réalités.

6.3 LE PASSAGE ET LA PSYCHOTHÉRAPIE

Partant d'un sujet sain⁹⁰, l'étude du passage de l'artiste amène à la réduction d'unités de signifiants, suivant l'ordre de mobilisation des processus intrapsychiques en rapport avec les différents concepts et théories de nos auteurs. Ainsi, nous observons le cheminement suivant : métamorphose, transmutation, translation et création d'un monde nouveau. Nous allons tenter de transposer le passage vécu de l'artiste à la pratique de la psychologie.

6.4 LA MÉTAMORPHOSE : UNE SÉPARATION

Le chapitre sur le quotidien du danseur a tenté de démontrer qu'il existe une métamorphose chez le danseur à l'étude. Nous faisons référence à une métamorphose qui implique le corps transformé par la pratique même de la discipline. Cette métamorphose corporelle s'opère peu à peu par la pratique de l'apprentissage de la danse tout au long des années. Une fois le danseur professionnel en arrière-scène, nous observons que le processus de la métamorphose s'intensifie et s'active et qu'il implique essentiellement l'aspect psychologique en lien avec la création artistique à présenter.

⁹⁰ Il n'existe aucune définition officielle de la santé mentale. Le terme sain est issu du latin *sanus* qui signifie un être bien portant de corps et d'esprit. Il désigne une personne « débarrassée d'un mal » (Rey, 2006, p. 3357). En lien avec la santé, il désigne aussi un équilibre et de l'harmonie de la vie psychique, religieuse (santé spirituelle), intellectuelle (santé de l'esprit), morale et le fonctionnement plus ou moins harmonieux de l'organisme. (Ibid) En ce qui nous concerne, nous nous appuyons sur une personne qualifiée de saine faisant référence à un *équilibre* affectif et mental. Cet équilibre représente une médiane entre les différents conflits intrapsychiques liés aux aléas de l'existence humaine. La santé mentale réfère principalement à un bien-être ressenti, à l'exercice de capacités mentales et à la qualité de relations socio-environnementales.

Sur le plan psychothérapeutique, la métamorphose demande aussi un travail de longue haleine sur une durée variable dépendamment des capacités d'introspection, de celles de se remettre en question, des lacunes affectives, de l'intensité de la souffrance psychologique du patient et en premier lieu de ses résistances psychiques.

Sur le plan psychologique, le processus de la métamorphose réfère principalement, comme nous l'avons vu chez notre protagoniste au moi-autre en quête de l'Être unifié (psycho-physique) à travers une forme chaotique à l'étape préliminaire du rite de passage. Donc pour le patient, nous sommes à la première étape d'un passage vers le mieux-être.

La métamorphose en rapport avec les tensions d'excitations dues au trac réfère plus particulièrement à la dynamique intrapsychique du patient. Ce qui caractérise le processus intrapsychique du danseur à cette étape du passage est la *séparation* en lien avec la désidentification. D'un côté, le trac (forme d'état chaotique) peut générer des états d'isolement, d'ambivalence, de régression, de désintégration, de morcèlement, de fragmentation et de déséquilibre du monde intérieur. De l'autre côté, l'artiste se trouve au moment idéal du passage pour se libérer de scories en vue de l'élaboration d'un monde nouveau à venir. Il en va de même chez le patient en psychothérapie. Un moi métamorphosé est en quelque sorte un moi *nettoyé* d'éléments perturbateurs. Il nécessite une forme d'épuration et de dépouillement de l'âme (forme de vie supérieure au sens d'«être humain vivant et conscient»). Avec les années, les scories s'incrustent dans la dynamique psychique et viennent alourdir les investissements et les contre-investissements psychiques pour maintenir et conserver l'équilibre du psychisme. Dolto (1981) va jusqu'à mentionner :

En nous, existent aussi des « parties-déchets » qui choient, stériles, car elles sont sans valeur pour la communication, la création, la disponibilité à rencontrer les autres et à agir. Ces scories tombent, inutiles, en « enfer », autrement dit dans les latrines de l'humanité. (p. 117-118)

Le trac engendre des tensions nerveuses et apporte une forme d'instabilité, de fragilisation de la structure intrapsychique et semble le temps idéal pour *faire le ménage* dans la maison. Généralement, tout changement est susceptible d'arriver avec son lot de tensions et de stress et d'ébranler un équilibre psychique souvent précaire chez les patients. Si nous transposons la dynamique de la métamorphose comme nous l'avons considérée chez le danseur réalisant le passage, nous pouvons nous attendre à ce que certaines dynamiques psychiques du patient, reliées à certaines caractéristiques constitutives de la personnalité formant l'identité et la subjectivité se transforment en vue d'acquérir de nouvelles vertus.

Toujours en se calquant sur le modèle du rite de passage à l'étude, la métamorphose de la psyché implique principalement une transformation à la fois symbolique (détachement) et réelle (deuil) partielle du sujet sur le plan clinique. Chez l'artiste les rites de purification et funéraire sont importants afin de réaliser le passage de la métamorphose à la transmutation, du moi (nul et non avenu) en un autre (plénitude de sens). Le *nul et non avenu* chez le patient en psychothérapie est semblable à la démarche de l'artiste qui doit intégrer et assimiler une personnalité différente de celle qui doit entrer en scène.

Pour ce faire, semblable aux rites de purification et le rite funéraire, autant l'artiste que le patient doivent faire le ménage c'est-à-dire, s'épurer et faire le deuil d'éléments qui perturbent leur développement et leur bien-être. Ici, nous nous référons au processus de désidentification. Il ne s'agit pas de nier le passé, mais de reconstruire, façonner, remodeler et transformer une identité sur de nouvelles bases. C'est se créer pour et par soi-même une identité différente d'auparavant comme une sorte de renaissance. C'est faire *peau neuve*; on se reconstruit une identité subjective plus en harmonie et de manière authentique au regard de nos désirs en fonction de ce que nous avons déterminé comme étant l'Être véritable (responsable / décideur / authentique).

Un personnage nouveau⁹¹ porteur de sens émergera en lien avec lui-même (moi-autre) suite au dépouillement et l'allègement des débris provoqués par des affects nuisibles (frustrations, angoisses, traumatismes, pertes, cycles de répétition, abandon, refoulement, formation réactionnelle, conflits, etc.) Tous encombrant les voies psychiques. Cela signifie aussi un retour à l'essence originelle c'est-à-dire à l'enfant en nous avant les grands dérangements qui ont perturbé le cours de notre développement et de notre bien-être. Ainsi, le patient peut se réapproprier son enfance et du même coup une forme de spontanéité et de joie de vivre. C'est le retour au vivant lié à *Éros*, au plaisir des rencontres.

Dans les profondeurs de la psyché, dans le cas d'un patient en psychothérapie, le deuil crée un détachement lié à une perte. Souvent le détachement affectif pénible et souffrant lié à l'histoire de vie entrave la démarche psychothérapeutique vers la constitution de l'Être véritable. Une fois l'alliance thérapeutique établie, la levée des résistances, le travail d'investigation et d'élaboration bien entamé, il reste à délester, renoncer, métaboliser, lâcher prise à la limite supprimer les parties-déchets perturbatrices de l'esprit d'où le sens du rite de la purification et du deuil pour permettre la métamorphose.

⁹¹ *L'autre personnage* est ni plus ni moins le prolongement de la personnalité du patient libéré des éléments dynamiques nuisibles (parties-déchets) qui sont à l'origine de la souffrance enchevêtrés à des refoulements, des fixations et des blocages psychiques. Lorsqu'il est question du *nul et non venu*, il n'est pas question de *l'entière de la personnalité*, mais d'éléments constitutifs du trauma/blocage à la source du symptôme. Souvent ce sont des formations psychiques pathogènes relatives à l'enfance d'éléments dynamiques tissés et ensevelis sous des strates de processus défensifs à travers le cumul des années. Il s'agit de conserver un équilibre psychique et de rendre la réalité quotidienne tolérable et supportable. Notons que les efforts du patient, dans les tentatives de réorganiser sa psyché pour conserver et maintenir son équilibre, peuvent paradoxalement contribuer à son insu au maintien ou au développement de la pathologie qui l'a motivé à consulter. Nous pensons par exemple au bénéfice secondaire de la pathologie en lien avec le symptôme comme tentative de guérison. Lorsque nous parlons d'un *personnage nouveau*, cela signifie et implique une réorganisation de la personnalité en fonction de l'organisation psychique permettant de comprendre les motivations inconscientes, les divers modes de pensée, les modes relationnels (relation d'objet) et les symptômes en fonction de la personnalité dite normale versus pathologique.

La métamorphose vise en quelque sorte la métabolisation, au sens de dissoudre et de transformer des affects perturbateurs et déclencheurs de processus défensifs pour tenter de modifier le cours de l'anéantissement possible du monde intérieur : la perte de sens. À l'image du danseur qui entre en coulisses, la dissolution d'une part de l'Être antérieur chez le patient, imbriquée au monde de l'ici-maintenant a pour effet d'entamer la désagrégation d'une partie du monde interne actuel et d'ouvrir sur la perspective d'un *devoir-être* et d'anticiper un ici-ailleurs en prévision d'un mieux-être.

Selon le passage à l'étude, l'une des visées de la psychothérapie psychodynamique au-delà du bien-être et de l'équilibre psychique est la *transformation* de l'expérience traumatique vécue. Pour le psychodynamicien analytique, il est irréaliste et insensé de *changer* une expérience traumatique vécue de manière réelle ou fantasmatique. Un trauma psychique crée une souffrance ressentie comme réelle. Il laisse une trace mnésique indélébile dans l'histoire du patient. Vouloir *changer* au lieu de *transformer* une expérience de vie traumatique relève du faire semblant. C'est travestir la réalité, et risque d'augmenter le sentiment de perte, de vide en plus de créer l'impression de banaliser le vécu du patient et peut engendrer un déplacement ou pire une dénégaration de sa réalité. Chez le danseur, il n'est pas question de changement et encore moins d'*effacer* (annulation), de *refuser* (dénégaration) ou d'*éliminer* (dénier) la réalité⁹², mais de transformation à chacune des étapes du passage.

Dans un premier temps, le psychodynamicien analytique investit et élabore l'histoire de vie du patient, son anamnèse, et au bout du processus psychodynamique, la métamorphose est possible. L'expérience traumatique peut engendrer à la source un blocage, une rigidité des processus psychiques et un cycle de reproduction. Semblable à l'Être véritable (responsable / décideur / authentique), le but ultime de la psychothérapie d'approche psychodynamique est de libérer les voies psychiques afin

⁹² Voir p. 110.

de permettre au patient de se réapproprier *par lui-même* sa capacité à sentir, à penser et à agir. C'est au cours de la démarche psychothérapeutique que, semblable au rite séquentiel du passage à l'étude, les transformations s'opèrent.

Du point de vue psychothérapeutique, la métamorphose signifie principalement la transformation et la métabolisation d'éléments dynamiques intrapsychiques nuisibles, les parties-déchets, pour assurer le bien-être du patient. Cela s'exerce tout en conservant et préservant les parties saines de la personnalité; tout comme le premier danseur conserve la partie de lui-même pour atteindre l'Être de l'art (contenu de sens / psycho-physio-spirituel). Les éléments psychodynamiques que nous qualifions de sains peuvent servir de leviers thérapeutiques pour approfondir l'élaboration psychique. Tout repérage de blocages, de fixations, de nœuds, de dilemmes et de conflits intrapsychiques suite à des situations de négligence parentale, d'abus, d'agression, de conflits relationnels et d'emprise peut entraîner un processus de reconnaissance et d'acceptation dans un premier temps de la psychothérapie. Semblable à l'artiste avant de se placer au seuil de la scène, le patient doit reconnaître et accepter, prendre conscience de ce qu'il vit et ressent avant de se diriger vers la prochaine étape de sa transformation.

Par analogie, la purification en psychothérapie s'opère grâce à la prise de la parole. Une forme de dépouillement s'opère à travers la levée des résistances psychiques. Ainsi, les expériences traumatiques relevant du passé, jouent au présent, s'actualisent, à nouveau lors de la cure. La parole passe concrètement par la matérialité du corps (les poumons, le souffle, la bouche, les dents, les lèvres) et le trauma cesse peu à peu d'errer dans l'immatérialité de l'esprit en vue d'une métamorphose du vécu symptomatique. L'élaboration de la métamorphose s'opère souvent sous le registre symbolique du deuil, du détachement et n'a aucun lien avec la mécanique stérile et illusoire d'un prétendu *reprocessing* du cerveau.

Prenons pour exemple, une personne victime d'agression sexuelle. Fondamentalement, le viol va imprégner l'intégrité psychique inscrite dans le corps de la victime. En somme, l'agression physique laisse une trace psychique indélébile qui va influencer le cours de toutes les relations humaines, de toutes les rencontres à venir. Comment peut-on prétendre *reprocesser* un tel trauma psychique, au sens de reprogrammer la pensée et effacer/refuser/éliminer le trauma, dans l'histoire de vie du patient ?

Par la métamorphose de l'expérience traumatique vécue, le parcours de la souffrance psychique pourra être modifié : la vision du monde de la patiente s'ouvre sur de nouveaux horizons, un monde nouveau différent du monde antérieur. Semblable au danseur en arrière-scène, le processus de la métamorphose ôte la qualité impure ou donne la qualité de pureté. Une *part-déchet* qui habite le patient s'épure, se dépouille, au sens de se départir et d'évacuer tout élément perturbateur de la psyché. Ces derniers se métabolisent et deviennent par le processus de métamorphose nuls et non avenus.

En somme, le processus de métamorphose permet essentiellement l'arrêt de l'ambivalence et le cycle de répétition des conflits intrapsychiques. La métamorphose est en quelque sorte la sortie de l'ambivalence, du manque de sens. Ultimement, son but est la réalisation de l'Être unifié, l'être psycho-physique, c'est-à-dire l'unification du corps et de l'esprit. Lié au désir du patient, un devoir-être émerge peu à peu au cours de la cure et comme la renaissance lors d'un rite de passage, un être nouveau fait son apparition. Il se met en place : l'Être unifié prend forme. Nous disons *apparition* et *renaissance*. Si nous suivons le cheminement du rite de passage de l'artiste des arts de la scène, nous devrions, de manière plus précise, dire *paraît* et *naît* à nouveau. Rappelons-nous comment la création d'un monde nouveau est *toujours* en lien avec la *permanence* de l'œuvre originelle.

Au terme du stade préliminaire de la psychothérapie, suite à l'élaboration liée au deuil, à la purification et au dépouillement, nous sommes en présence d'un patient comme il était à l'origine avant les grands dérangements, avant la fixation de scories, de parties-déchets, avant l'instauration et le nouage d'un malaise incitatif à aller consulter un psychologue. Le processus de la métamorphose en plus de concerner les processus défensifs comme les résistances, le déni, la dénégation, ou la banalisation de la souffrance psychique, il demande de la part du patient d'assumer une réalité existentielle au sens d'atteindre - ce que Frankl nomme - l'Être véritable (décideur-responsable-authentique) ou ce qu'appelle Gadamer l'Être vrai (plénitude de sens).

Au cours de la psychothérapie, le stade préliminaire ou l'étape de la métamorphose est crucial. Comme nous l'avons vu, la métamorphose peut s'effectuer sur une période plus ou moins longue dans le temps. Elle est la partie de la psychothérapie la plus fastidieuse et délicate où l'art de la psychothérapie s'opère avec la précision d'un chirurgien. Elle demande de la part du psychodynamicien à la fois une attention, une concentration, une écoute particulière dans un état de flottaison et une attitude bienveillante et créatrice où les interventions ont un impact majeur sur la démarche psychothérapeutique. Semblable au rite funéraire où la vie sociale est suspendue puis par la suite revient au monde des vivants, le passage de l'Être antérieur à l'Être véritable est un moment charnière de la psychothérapie où le patient peut prendre la décision de mettre un terme à sa psychothérapie et retourner à la vie sociale.

Au terme de la métamorphose, culpabilité, honte, crainte, ambivalence et perte de sens générées par l'introjection d'imagos et de schèmes relationnels pathologiques se transforment. Peu à peu le patient retrouve sa capacité à sentir, à penser et à agir *par lui-même*. Au terme du processus de la métamorphose, si le patient désire poursuivre et approfondir son analyse, l'Être véritable (Frankl) ou vrai (Gadamer) nous dirige vers une autre étape de la psychothérapie, le stade liminaire où s'effectue la transmutation possible de l'Être.

6.5 LA TRANSMUTATION : L'ÊTRE DE DÉSIR⁹³

Le processus de la transmutation est caractérisé par le *pivotement de l'esprit* suivi d'une transformation soudaine et en totalité. Une fois l'anamnèse du patient suffisamment élaborée, une fois certains liens associatifs conscientisés, le patient peut commencer à entrevoir de nouvelles voies. Il pourra modifier, améliorer et bonifier son état d'âme par l'analyse en parachevant l'élaboration et la transformation d'un *devoir-être* à l'*Être de désir*. Comme il a été mentionné précédemment, c'est le moment idéal pour préparer et organiser sa propre vie différemment d'auparavant : prendre un nouveau départ. C'est le moment idéal pour réaliser le souhait d'être quelqu'un d'autre qu'une personne accablée par la souffrance psychique. Cette réalisation d'un être nouveau passe par une *saisie-par-avance*, par l'anticipation d'une nouvelle vision du monde et la perception de soi-même.

Le « par lui-même » se trouve ici, au cœur du passage, au cœur de la transmutation. Un nouvel élan du désir, une motion de la psyché, se détourne d'un passé résolu en lien avec un savoir-être différent pour atteindre un au-delà de la plénitude de sens. Semblable au contenu de sens chez le premier danseur assujetti au *subjectum* de l'oeuvre, la vie reprend son sens et vaut la peine d'être vécue à travers les aléas de l'existence humaine dans la paix et une liberté d'esprit relative.

En somme, dans un premier temps en psychothérapie, le patient pose un regard sur lui-même et suite à la métamorphose, à la plénitude de sens, il a le choix de se tourner vers un ici-ailleurs et d'étendre son regard par-delà (de l'autre côté de) de lui-même. C'est à ce moment, lors de la transmutation, que l'artiste dirige sa pensée vers le sacré, il se lie à Plus-grand-que-soi. Quant au patient qui poursuit sa démarche

⁹³ Voir la définition du terme désir à la note #11, p. 22. En ce qui concerne l'Être de désir, dans cette étude, nous le définissons comme une personne consciente de sa spiritualité et elle signifie en termes d'élan, d'une motion psychique, la tendance à mettre en acte sa foi au quotidien. Cela s'exerce à travers les aléas de l'existence humaine.

psychothérapeutique au-delà de la métamorphose, le Plus-grand-que-soi aura peut-être une autre nomination mais elle lui sera propre, intime et personnel en lien avec les aspirations de l'Être de désir.

Ce liage, ce pacte d'alliance avec *Éros*, Dieu de la liaison, n'est possible que par l'acte de foi. C'est un acte au sens d'un engagement profond et authentique entre soi-même et son idéal dans la création d'une identité subjective nouvelle, différente d'auparavant. Il s'agit d'une foi qui anticipe et provoque du *plus vivant*. En considérant la foi comme telle, elle pourrait être un levier thérapeutique intéressant. Nous pensons par exemple à ceux qui souffrent de mélancolie, d'isolement, de sentiments de vide existentiel et d'abandon.

Au stade liminaire du passage, l'esprit de l'artiste en coulisses prend son envol, sa verticalité. Ainsi, il transcende sa propre condition humaine actuelle. En situation psychothérapeutique, selon l'avancée de la transmutation, le patient ouvre et tend son esprit vers de nouveaux horizons et de nouvelles possibilités d'être au monde. C'est une forme de renaissance (régénération / résurrection) où le patient *prend vie* dans l'existence avec un nouveau regard du monde de la vie (*dasein*).

Lors de la métamorphose, les enjeux transférentiels émergent au cours de l'entreprise psychothérapeutique. Grâce à l'alliance thérapeutique et à travers la démarche que le patient a entrepris, les enjeux psychopathologiques ont été élaborés et peu à peu mis à jour. À l'étape de la transmutation, semblable au danseur en coulisses sans maître de danse, sans répétiteur, sans compositeur de pas, le patient se retrouve en quelque sorte face à lui-même, en-dehors du transfert. La transmutation est une union symbiotique lors du passage à l'étude. Pour le patient, cette union s'établit entre le moi et l'autre; l'autre est le moi en devenir-être. Ceci peut s'opérer indépendamment d'éléments transférentiels. C'est à ce moment sensible de la psychothérapie que le patient doit faire un choix, c'est-à-dire prendre une décision responsable et authentique *par lui-*

même. C'est à ce moment que le patient doit assumer son choix et le vivre pleinement.

Grâce à la transmutation, un jour différent se pointe à l'horizon : l'alliance thérapeutique se transforme. Suivant un mouvement de détachement, de désidentification d'une part de lui-même qui a contribué à son *malêtre*, il y a identification à son idéal, sa nouvelle identité. Le patient s'allie, s'identifie, à un Autre, à un moi-autre. Un Autre semblable mais différent d'auparavant. De nouvelles perspectives permettront la transmutation de la psyché grâce à une nouvelle connaissance de cet Autre qui l'habite en lien avec l'être en devenir. Considérant l'importance des enjeux transférentiels, à ce moment de la psychothérapie, le patient est en quelque sorte tourné vers la dynamique de son monde interne où, libéré de ses scories, de nouvelles possibilités s'ouvrent à lui.

Comme nous l'avons mentionné, dans un premier temps, lors de la métamorphose, le patient a la possibilité de décider, de faire un choix, de mettre un terme à un cycle répétitif destructeur et d'éviter la possibilité d'une récurrence, d'une rechute. À ce moment de la psychothérapie, le patient peut décider de poursuivre la démarche afin de ne pas retomber dans le piège de la reproduction d'un cycle de répétition pathologique. C'est une répétition dont le phénomène relève souvent de la transmission intragénérationnelle (à l'intérieur de la cellule familiale) et/ou intergénérationnelle (d'une génération à l'autre) qui a imprégné l'enfance du patient.

Le processus de la transmutation s'opère lorsque le patient se trouve dans un espace transitoire, à l'intérieur du cadre thérapeutique, où une part de son identité et un nouveau personnage tentent de s'incarner.

Paradoxalement, la métamorphose nécessite une désidentification qui précède une nouvelle identification. Une désidentification partielle de soi libère un espace psychique pour mieux, par la suite, s'identifier à son idéal (autre) d'un moi épuré. Semblable au danseur, nous pourrions dire que le patient met en œuvre, par la transmutation, une nouvelle identification, une *ré-identification*. Elle lui permet de s'approprier la nouvelle *Figure en présence*, selon la représentation psychique du moi-autre. Une *Figure en présence*, une représentation de l'idéal de soi va lui permettre d'entamer une forme de renaissance régénératrice de lui-même.

Par la métamorphose, ces éléments traumatiques ont fait l'objet d'un tri en fonction d'un équilibre psychique précaire. Par la transmutation, l'Être antérieur devient nul et non avenu. À partir de ce moment, de nouvelles voies s'offrent à lui.

À travers de nouvelles voies, les choix de vie se multiplient, se révèlent et interpellent le patient. À ce moment-ci de la psychothérapie, patient et psychodynamicien sortent de l'état de flottaison et se trouvent, comme l'artiste au seuil d'un monde nouveau, dans un espace clinique transitoire entre deux mondes. Il s'agit pour le patient, sous l'effet de la plénitude de sens transmuée en contenu de sens, de prendre une voie qui lui est propre. Le moment charnière de la psychothérapie arrive lorsque le patient prend une décision et fait un choix, responsable et authentique, *par lui-même*. Cette étape où le patient passe à la transmutation suivant la métamorphose est importante, car elle détermine un moment particulier. C'est le moment où le patient décide de retourner à la vie sociale ou de poursuivre sa psychothérapie pour approfondir son analyse et aller au-delà de la plénitude de sens, comme le mentionne Gadamer, vers l'essence originelle, *la réalité dans la vérité*.

En résumé, si nous prenons pour exemple le passage à l'étude, poursuivre et approfondir son analyse équivaut à un désir d'aller au-delà de sa condition actuelle et signifie tendre vers l'Être total (psycho-physio-spirituel). À la ressemblance du danseur qui passe des coulisses à la scène, la transmutation remplace le *j'étais* (l'Être antérieur) par le *je suis* (l'Être total).

Suivant le modèle du passage de l'artiste, le processus de transmutation indique dans un certain sens la sortie du transfert par une prise en charge de sa propre existence, par soi-même. Il s'agit d'une sortie du transfert qui auparavant, lors de la métamorphose, était lié en la personne du psychothérapeute. Désormais, le patient s'identifie à un idéal possible et réalisable, où l'être à venir prend vie. Cette phase identitaire réfère à ce que Van Gennep nomme le *transfert mutuel de la personnalité*, au regard de la réalisation de désir, entre l'Être antérieur et l'Être véritable (responsable / décideur / authentique).

6.6 LA TRANSLATION : UN CHOIX DÉCISIF

La voie translatrice est liée à l'entité trinitaire de l'humain psycho-physio-spirituelle appelée l'Être-total. Elle surpasse le statut de l'Être-unifié psycho-physique. Le patient décide consciemment de vivre son existence (conviction/engagement) avec confiance en tenant compte de sa spiritualité et de sa foi au quotidien. Comme nous l'avons vu, grâce à la translation, au mouvement bijectif (horizontalité et verticalité), le corps terrestre conserve ses propriétés et l'âme se lie au Plus-grand-que-soi. Transposée sur le plan clinique, à travers l'alliance entre soi et son idéal, l'existence du patient prend un sens nouveau.

Avec la présence d'un Tiers en lui, nous pouvons paraphraser en disant que la permanence d'un Autre habite le patient⁹⁴. Par cette permanence en lui, le patient ne se sent plus comme étant un élément morcelé, fragmentaire et isolé dans un monde qui lui semble chaotique. Il ne vit plus avec l'impression d'être seul dans son environnement social, mais plutôt comme faisant partie d'un tout, du cosmos, de l'existence à laquelle il prend part : il est. Limités par la chair, les besoins existent en fonction du temps et de l'espace terrestre. Par contre, la dimension spatio-temporelle n'a plus la même emprise et la même signification pour l'*être de désir*. Le *Je suis* de l'Être de désir est lié à la rencontre de soi avec le Tiers en lui. Il comprend aussi une portée collective et communautaire au sens où cet *Autre* qui existe, consciemment ou inconsciemment, en moi est irrémédiablement chez l'autre (mes parents, mes sœurs et frères, mes amis, mes voisins, mes collègues de travail, mon psychothérapeute, etc.).

Le patient est habité par un Tiers et cet *Autre* se trouve dans la Création comme le contenu de sens d'une œuvre d'art. Parce que *je suis*, ma vie a un sens et elle est porteuse de sens. Parce que *je suis* existant au monde, dans la rencontre, un autre est présent. Je participe à la vie. *Je suis* par la *Présence* de l'Autre en moi. Comme le mentionne Françoise Dolto :

C'est la psychanalyse qui m'a donné cette foi. Je ne l'avais pas avant. C'est le fait de rencontrer mon unité intérieure par-delà mes morcellements, de m'accepter telle que je suis, qui m'a fait accepter Dieu en disant : « Si je suis, c'est qu'Il est. La preuve qu'Il est, c'est que je suis. » (1981, p. 97).

⁹⁴ La permanence d'un Autre en soi fait référence au retour inlassablement du sentiment du manque en lien avec le corps qui nous indique paradoxalement une forme de permanence. Cette permanence est fondée, d'une part, sur la répétition du « même » qui ramène toujours l'artiste danseur à la source originelle, au contenu de sens, de l'œuvre d'art chorégraphique (voir, p. 200). Une source originelle dont, dit Gadamer, la *Figure* est caractérisée par un mode d'être autonome (voir p. 200-201) et représente une vérité supérieure (voir, p. 202). D'autre part, pour Dolto, la permanence d'un tiers en nous est associée à un lieu de continuel renouveau qui étanche le manque «à être». C'est un manque à être qui fait appel à quelque chose de plus profond attaché à notre condition humaine. Elle le nomme : manque de Dieu (voir, p. 256).

6.7 PLUSIEURS CHEMINS, UNE SEULE VOIE

L'essentiel de notre rôle comme psychothérapeute est de libérer les voies psychiques. Il s'agit de les libérer au sens de permettre au patient de se réapproprier *par lui-même* sa propre vie, de se réapproprier sa capacité à sentir, à penser et à agir. La transposition du passage à l'étude en lien avec la clinique, démontre que l'objectif d'une psychothérapie, indépendamment de l'approche, est de permettre au patient de jouir de l'existence comme participant au monde. Participer au monde de la vie, dans le cadre de notre étude, signifie, à travers les différents rites de passage de l'existence humaine, de se transformer au fil des années pour atteindre l'*être de désir*. Au-delà d'une forme de chaos psychique, à l'image du premier danseur professionnel, la foi semble la voie privilégiée pour atteindre cet état d'être au monde en lien avec le désir.

À travers l'hypercomplexité de la psyché, le mystère de la foi y demeure. Par contre, nous savons, grâce à l'étude du passage, que le processus de foi mobilise des voies psychiques permettant la transformation d'un état d'esprit à un autre. Selon Dolto, avoir la foi c'est vivre dans la réalité et agir et non pas « s'évaporer dans la rêverie ». La foi est une réalité quotidienne qui « [...] peut conduire à la vérité inconnaissable, je veux dire le Réel. » (p. 31) En ce qui concerne la foi, Dolto est claire :

Pour moi? C'est vivre! La foi, c'est vivre chaque jour, chaque épreuve, chaque joie et l'ensemble de ma vie. C'est également accepter la réalité qu'elle anime, même si je ne la connais pas et ne peux pas savoir ce qu'elle m'apportera. (p. 30-31)

Du point de vue clinique, la véritable guérison, pour Dolto est le commencement d'une autre vie (p. 65). Même si cela ne suffit pas toujours, c'est d'abord l'intention du désirant et l'ardeur soutenue de sa demande qui mettent en condition pour amorcer la transformation. Elle renchérit : « C'est l'énigme du miracle qui demeure. » (p. 67) En fait, le mystère comme tel est en quelque sorte le moteur qui motive toute quête de

sens « pour miser tout, risquer tout, même notre habituelle logique, balayée qu'elle est par le souffle de notre foi en l'autre. » (p. 65) Nous avons vu chez notre protagoniste que notre foi en l'autre était liée en la création d'un monde nouveau. Chez notre patient, cette foi pourrait se résumer par la quête d'une vie nouvelle en se transformant en Être de désir. C'est une transformation qui implique du plus sens et du plus vivant en nous-même et dans nos relations avec les autres.

Du point de vue clinique, la mise en œuvre d'une dynamique de guérison ne se limite pas à notre individualité (Dolto, p. 66). Une guérison se fonde sur l'espérance en la vie et son contenu de sens pour y vivre. Sur le plan affectif, Dolto ajoute, ne pas aimer ou ne pas être aimé c'est mal vivre. Semblable au danseur qui offre, suite à une alliance, sa chair en don de soi pour créer, au contraire, ne rien donner ou ne rien recevoir, crée l'annihilation de toute communication, de toute rencontre, de toute création.

Fondamentalement dans la vie : « N'avoir besoin de personne et que personne n'ait besoin de vous rend malade. » (p. 73) L'être humain, dès sa naissance, est un être essentiellement social au sens que sans l'autre c'est la mort. À sa naissance, la perception visuelle du nourrisson est imparfaite et il ne peut ni manger et ni marcher seul. Sans la présence d'une mère suffisamment bonne, la mort physique ou psychique de l'enfant pointe à l'horizon. Que ce soit les parents, la fratrie ou les amis, la vie de l'un dépend de la vie de l'autre tout au long de l'existence humaine. À l'instar du professeur Jager où le monde de la rencontre est générateur de vie et guérir, selon Dolto, c'est retrouver le goût des échanges.

L'acte de foi est à l'opposé de la raison. Il signifie croire et agir sans voir. Il est inévitablement lié au mystère d'un ensemble de croyances communes, socle de la réflexion. Nous pouvons raisonner parce que nous partageons des convictions communes. Aucun savant des sciences de la nature n'a vu de ses propres yeux une molécule et encore moins un atome. Pourtant, en partant d'un monde invisible et

intangible le tableau périodique des éléments ordonnés a été créé en fonction de leur configuration électronique et de leurs propriétés. N'est-ce pas la foi qui a permis à ces hommes des sciences dures de mieux comprendre l'univers qui les entoure ? De ce point de vue, la démarche artistique est similaire à la démarche scientifique.

Pour l'artiste de la danse, les convictions au regard de son art se rapportent principalement à la technique, au style et l'esthétisme à travers un vocabulaire international commun et partagé. À travers le partage de normes et de règles communes appliquées à la discipline artistique, le futur danseur professionnel fait son apprentissage. Par la suite, il crée des œuvres. C'est dans ce sens que sans une conviction commune et partagée et la confiance en ceux qui participent à sa quête, jamais un danseur professionnel n'oserait traverser les coulisses pour entrer sur scène et le public ne se déplacerait pas pour se rendre au théâtre. Un danseur professionnel ne se présente jamais en scène sans maîtriser un minimum de technique et avoir une idée concrète de l'ensemble de l'œuvre. Le spectateur lui, a en général, un minimum d'attente à l'achat de son billet pour assister à un spectacle. Au terme de ce moment particulier, il en sortira nourri et transformé. Il en va de même dans la rencontre entre le psychodynamicien et son patient.

6.8 LA RÉALITÉ CLINIQUE ET LE PASSAGE À L'ÉTUDE

Du point de vue clinique, nous pouvons affirmer que notre formation en psychologie ne nous a pas formé pour traiter des patients qui peuvent amener lors de séances les notions de croyance religieuse, de spiritualité et de foi. Au début de ce XXI^e siècle, ces notions en rapport avec la psyché humaine peuvent être perçues aussi comme une fantaisie de l'esprit.

À l'instar de Gadamer et de la transmutation, Frankl dit que la spiritualité ou le sentiment religieux est spontané et authentique. C'est une décision. Le patient ne se laisse ni pousser par une pulsion et n'est ni pressé par le psychothérapeute. Frankl dit : il n'est pas question ici que le psychologue prenne la place du prêtre « Car nous devons maintenir une distinction tranchée entre la fonction médicale et la mission sacerdotale. » (1975, p. 73) Un psychologue, qui paradoxalement *se croit athé*, doit respecter ce qui relève du domaine de la spiritualité chez les patients qui ont conscience de cet aspect de leur personnalité. Suivant notre étude, il devrait comprendre l'acte de foi, comme le processus par excellence de liaison garant d'un *plus vivant* créateur-expansif de vie.

Du point de vue clinique, Frankl précise que, aussi grand que soit l'effet thérapeutique de la spiritualité/religion sur la santé et l'équilibre psychique ou l'hygiène et la prophylaxie mentale son but n'est pas la guérison psychique mais plutôt le « ... salut de l'âme. La religion n'est pas une assurance de vie quiète, une garantie d'harmonie morale, une hygiène psychique d'aucune sorte. » (p. 74) Frankl nous met en garde : il ne faut pas aliéner l'autonomie et l'indépendance de la psychothérapie au profit de la cure d'âme assumée par le prêtre. Ils peuvent cumuler leurs effets thérapeutiques, mais il faut éviter toute confusion entre les deux domaines. Leur intention respective doit rester étrangère pour l'un et l'autre. La visée de chacun n'est pas dans la même dimension de l'être et n'a pas la même valeur.

Pour l'auteur, la santé mentale n'équivaut pas au salut de l'âme. L'homme religieux accède à une dimension plus élevée au sens plus englobant (nous n'avons qu'à penser à la distinction entre l'Être unifié et l'Être totale). Il ne relève pas d'un savoir, mais de l'accomplissement dans la foi. De plus, pour Frankl le véritable sens d'une maladie réside dans la façon de souffrir, l'attitude du malade face à sa maladie et à sa façon de la vivre (p. 86). En lien avec le passage, ce que nous retenons est que le but

principal d'une psychothérapie est d'abord l'atteinte de l'Être unifié c'est-à-dire une harmonisation et un équilibre qui procure un bien être entre la psyché et le soma.

Que ce soit dans la quête du danseur au quotidien ou lors d'une psychothérapie, l'existence humaine renvoie toujours à une quête de sens. Cette quête transcende l'humain et elle n'a pas de réel lien avec la notion de plaisir comme telle, mais vise ultimement la compréhension de soi et du monde qui nous entoure. Frankl précise :

... l'existence humaine témoigne toujours d'un dépassement de soi-même, elle renvoie toujours à un sens. Le moteur le plus profond de la vie humaine n'est pas la quête du plaisir ou de la puissance, ni même la réalisation de soi-même, mais bien la réalisation d'un sens (p. 81)... Qu'il le veuille ou non, qu'il le reconnaisse ou non, l'homme, jusqu'à son dernier souffle, croit en un sens. (p. 82)

Frankl dit qu'il est impossible de *donner* un sens. Tout comme la révélation du *Présenté* lors d'une présentation d'une chorégraphie, le sens ne peut qu'être découvert. Tout comme le premier danseur avant d'entrer en scène, Frankl confirme : « ... il revient au patient de le trouver par lui-même, en toute autonomie. » (p. 87) De la même façon, le patient a la possibilité, par lui-même, à l'image du danseur professionnel de se métamorphoser en Être vrai. L'auteur ajoute que ce qui guide les humains dans cette quête est l'organe de sens : la conscience.

Du point de vue clinique, Chantal Deschamps démontre combien les qualités de l'artiste à savoir éprouver des émotions fortes, des sentiments intenses d'émerveillement, de joie ou de tristesse n'ont pas nécessairement de liens avec une forme de pathologie. L'artiste peut mettre à son service des processus inconscients tout en étant conscient de la richesse de son monde interne. Il a le pouvoir de rétablir sa stabilité émotionnelle et la force de réaliser l'équilibre de ses passions, de ses désirs ou de ses volontés. Ils sont généralement les signes d'un être sain de corps et d'esprit. La recherche a permis de découvrir un autre aspect chez notre protagoniste qui contribue à lui assurer une stabilité et un équilibre psychique. La gestion de la douleur physique

au quotidien, lui permet de conserver le contact avec la réalité sans se perdre dans les méandres de l'imaginaire. Conséquemment, le danseur développe, au cours des années, une forte aptitude à mobiliser ses processus psychiques en lien avec les registres du symbolique et du réel (l'imaginaire étant de moindre importance) durant le travail du danseur-créateur au quotidien.

Dans un premier temps, il importe de constituer l'Être unifié psycho-physique par la transformation d'éléments traumatiques accumulés au cours des années qui ont créé un malaise invalidant, une souffrance psychique, formant un *malêtre*. Par la suite, l'approfondissement et la consolidation de l'Être unifié nous place sur la voie de l'Être véritable (responsable / décideur / authentique) avec l'émergence d'un sentiment de plénitude de sens.

La première démarche psychothérapeutique, semblable au passage de l'artiste des arts de la scène, soit la métamorphose, est l'étape la plus longue, la plus complexe et la plus ardue. Elle exige principalement une réorganisation des formations psychiques, des motivations inconscientes, des modes de pensées et des modes relationnels.

La transmutation chez notre protagoniste se caractérise par le pivotement de la pensée vers le sacré c'est-à-dire une vision du monde de la vie différente d'auparavant. Dans un cadre psychothérapeutique, la réorganisation des formations psychiques par exemple, nécessite d'aller au-delà de la plénitude de sens comparable à une prise de conscience. La verticalité de la pensée prépare le patient à une motion psychique du désir-être vers l'Être de désir.

Suivant l'état de flottaison lors du processus de la métamorphose, psychothérapeute et patient se trouvent maintenant dans un état transitoire. C'est à ce moment de la thérapie que le patient accompagné par le thérapeute entame une forme de renaissance régénératrice. Une renaissance, consiste principalement à se réapproprier

sa capacité à penser, à sentir et à agir. Lors de la métamorphose, la désidentification (libération du désir et constitution du futur)⁹⁵ à fait son œuvre, un espace psychique se libère, ouvert à la prochaine transformation. Lors de la transmutation, à l'image de notre protagoniste, le patient par une saisie-en-avance doit assumer l'être en-devenir et s'identifier à l'Être de désir.

Le moment sensible de la transmutation en psychothérapie équivaut à la sortie du transfert. C'est le temps consacré où le psychothérapeute accompagne le patient qui dirige son regard par-delà de lui-même c'est-à-dire dépasser l'actuel pour vivre le moment présent. La terminaison de la psychothérapie entame un déplacement translatif du patient vers de nouveaux horizons relationnels du monde de la rencontre.

La voie translatrice est l'aboutissement de ce que l'on nomme la *terminaison thérapeutique*. Au terme de sa démarche psychothérapeutique, le patient est habité par des sentiments de sérénité, de liberté et de bien-être face aux émois et aux aléas de la vie. Du *plus vivant* annonce une alliance et la présence de l'Être total (psycho-physio-spirituel). Pour le patient, l'acte de foi peut s'avérer une voie importante pour créer et entamer une vie nouvelle à travers la perception d'un monde nouveau à créer.

⁹⁵ Voir p. 183.

CHAPITRE VII

CONCLUSION GÉNÉRALE

7.1 LA RECHERCHE ET SON ANALYSE

Le but, les objectifs et la question de recherche posaient un certain nombre de défis stratégiques. Reconstituer le passage du premier danseur de l'arrière-scène à la scène, comprendre la mobilisation de certains processus intrapsychiques et cibler la dynamique artistique compliquaient le choix d'analyse, le type d'approche et certaines options méthodologiques.

Devant la difficulté, d'une part, d'organiser la progression de l'investigation en fonction de l'orientation psychique de notre protagoniste et, d'autre part, devoir circonscrire le passage, nous ne pouvions rester uniquement dans la perspective d'une démarche d'analyse de nature phénoménologique. Pour saisir l'essence de l'expérience vécue du danseur qui se donne à la conscience et la transcende, nous avons établi l'anamnèse de notre sujet de recherche, nous nous sommes remémoré le passage à l'étude grâce à l'atemporalité de la pensée et nous nous sommes enrichis de connaissances, en lien avec notre question de recherche, grâce à la *théoria* de savants émérites. Nous considérons avoir relevé le défi. Nous croyons avoir choisi l'orchestration adéquate pour mieux répondre à la question de recherche grâce à une approche mixte.

L'approche ethnographique était obligatoire pour cerner et comprendre le contexte à commencer par présenter l'anamnèse de notre sujet de recherche, établir les chronologies, au regard du cadre théorique. Grâce aux données de nature phénoménologique et auto-ethnographique, les différentes étapes du passage ont pu trouver toute leur signification. Superposer les événements dans le temps en fonction des objectifs de recherche a permis de donner une certaine consistance à des notions dénuées, à la base, de caractérisation.

La *théoria* de nos auteurs émérites a été éloquente pour circonscrire des éléments essentiels selon la complexité du passage à l'étude. Au regard de la grande variété de nos données et de notre besoin d'analyse temporelle et dynamique, la psychologie a servi d'assise au déploiement de l'expérience vécue et de la constellation intrapsychique du premier danseur. Notre cadre théorique a confirmé la pertinence du choix du premier danseur à titre de sujet qui se situe au cœur de l'action en lien avec un projet et une vision artistique. Cette pertinence tient aussi à la vaste expérience du sujet dans la réalisation du passage au cours de sa carrière professionnelle. Il a permis d'apprécier les qualités de la structure et de l'orientation de la psyché à des moments cruciaux du passage.

Grâce à l'apport lumineux des auteurs émérites, les références à la *théoria* ont permis de mieux nommer les phénomènes émergents, particulièrement en ce qui concerne la dynamique interne de la psyché de l'artiste aux différentes étapes du passage. Confirmées par l'éclairage des auteurs, nos découvertes prenaient davantage d'envergure et se trouvaient validées en ce qui concerne le processus psychodynamique d'une action humaine prise à partie lors de la création de l'œuvre d'art. Encore ici, l'apport psychologique permettait d'étoffer notre compréhension sur le rite de passage de l'artiste de l'arrière-scène à la scène.

Tous les choix effectués ont permis de comprendre les rapports de liens entre les différents éléments significatifs visibles et invisibles du passage. Nous avons pu distinguer comment s'est mobilisée l'ampleur des investissements psychiques, à chaque étape de sa traversée et nous avons pu mieux saisir sa complexité.

L'analyse des données auto-ethnographiques, phénoménologiques et la révélation de différents processus intrapsychiques en jeu lors du passage ont aussi permis de comprendre le paradoxe présent entre un état chaotique et les processus psychodynamiques afin de reprendre pied dans la réalité.

7.2 LA STRATÉGIE DE PRÉSENTATION

Notre stratégie de présentation a consisté à segmenter l'étude en commençant par l'anamnèse de l'artiste danseur. Nous avons établi la genèse de l'organisation de la gestuelle puis défini son quotidien. Ensuite, l'expérience vécue du passage a été circonscrite pour progressivement laisser émerger le portrait du danseur dans son ensemble. Un tel portrait a pu soutenir notre analyse. Cette dernière s'est appliquée par couches de plus en plus profondes. La fresque prenait graduellement forme et la dynamique des processus psychiques se révélait ainsi au lecteur. Elle ancrerait ainsi la démarche de l'artiste dans une représentation la plus globale possible en finale. Enfin, notre objectif de recherche devait permettre aux propos de demeurer limpide et accessible, aussi de saisir en profondeur la dynamique psychique du premier danseur de ballet et les facteurs internes et externes qui influençaient l'accomplissement du passage.

7.3 LIMITATIONS DE LA RECHERCHE

Au cours de la recherche, nous avons repéré plusieurs limitations à notre étude. À commencer par les données auto-ethnographiques qui n'engagent que le chercheur lui-même. Ensuite, même si la recherche dépeint et décrit plusieurs facettes du monde de l'art de la danse, il n'en demeure pas moins que nous explorons uniquement le milieu du ballet. De plus, l'objet est élaboré principalement sous l'angle de la perspective en psychologie uniquement. Puis, même si nous croyons que certains résultats sur la compréhension et la complexité du passage de l'artiste des arts de présentation puissent se transposer à d'autres formes d'art, notre recherche porte sur le danseur et non sur tous les arts de présentation. Aussi, la recherche porte sur le premier danseur, elle n'implique pas nécessairement tous les danseurs qui n'ont pas la même expérience vécue et le même niveau hiérarchique. Finalement, le protagoniste de notre étude pratique sa discipline ayant comme technique le ballet dont le style est le Vaganova. Ainsi, les données auto-ethnographiques, l'angle de recherche en psychologie et la forme d'art à l'étude viennent tous à leur façon limiter le champ de la recherche.

7.4 L'UTILISATION ET PISTES FUTURES DE LA RECHERCHE

Il a été difficile de considérer les liens de l'inconscient avec la matérialité du rite de passage. Il fallait néanmoins nous en tenir à notre proposition de départ, car nos connaissances restreintes des enjeux de l'inconscient risquaient de créer davantage de confusion que de clarté. Mettre la dimension psychologique en perspective avec la démarche artistique était complexe.

Elle a permis de mettre à jour certaines dynamiques que le champ de la psychologie a mis en lumière comme :

- La soumission comme une qualité primordiale dans un contexte particulier;
- La mise en perspective du bénéfice de la douleur physique dans la pratique de la danse;
- Le chaos nécessaire à la création;
- La métamorphose d'éléments perturbateurs de la psyché liés à la subjectivité à travers une forme de deuil partiel et temporaire;
- La reconnaissance de la spiritualité;
- La transmutation des tensions d'excitation transmuées en pure énergie mise au service de l'art et la transformation du sentiment de doute en sentiment de confiance;
- La communication (dialogue interne) entre le danseur et sa création lors de la présentation de l'œuvre chorégraphique;
- La différenciation entre le processus de création (la créativité) et la création artistique comme telle.

Chacun des aspects qui ont émergé de l'étude contiennent des notions qui peuvent être approfondies et ouvrir des perspectives nouvelles de recherche.

Notre type d'investigation sur l'artiste des arts de la scène ouvre des pistes d'exploration encore jamais entreprises à ce jour, autant sur le plan artistique que psychologique. Nous pourrions approfondir nos connaissances sur la complexité du processus de création artistique, en parallèle avec le domaine de la psychologie. Ainsi, art et psychologie pourraient permettre de mieux comprendre les processus intrapsychiques de la créativité et les transposer à l'ensemble de la collectivité au bénéfice d'une meilleure santé mentale.

7.4.1 Sur le plan artistique

À travers l'étude du quotidien du danseur, nous avons découvert la présence de processus psychiques latents chez l'artiste permettant d'effectuer le passage de l'arrière-scène à la scène. De tels processus vont être apprivoisés par l'artiste au fil des années d'expérience. Ils seront réactivés et intensifiés lors de la préparation et de la présentation théâtrale de l'œuvre d'art chorégraphique. Nous disons apprivoiser, car nous croyons, selon notre étude, que pour le jeune danseur professionnel, il aura à créer son propre rite de passage afin de ne pas traîner les traces du chaos sur la scène avec lui.

Autant l'étudiant que le jeune professionnel pourront s'inspirer des avancées de cette étude sur le passage, soit pour progresser dans leur apprentissage d'une discipline exigeante tant pour le corps que pour l'esprit, soit pour apprivoiser et mieux comprendre la complexité du passage nécessaire que l'artiste doit réaliser de l'arrière-scène à la scène.

Certes, les balbutiements de l'étude ouvrent sur une multitude de questions dans le prolongement de notre compréhension du passage. Est-ce que nous pouvons transposer nos découvertes aux autres formes d'art? Certains aspects sont-ils aisément transposables et d'autres non?

Par exemple, lors d'un spectacle de musique, lorsque le spectateur arrive dans la salle de spectacle, le rideau de la scène est déjà levé. Juste avant que le spectacle commence, il voit les musiciens marcher et se rendre à leur place respective sur la scène pour entamer le concert. Nous pourrions nous demander, à quel moment les processus de métamorphose, de transmutation et de translation s'opèrent? Considérant que le musicien est déjà assis, fixé dans un espace spécifique de la scène, a-t-il à opérer une translation? Considérant qu'il est confiné à un espace restreint de la

scène, doit-on parler de métamorphose et de transmutation ou seulement de métamorphose?

Par contre, notre étude aidera certainement les artistes des arts de la scène à mettre en lumière de manière concrète des pistes pour aborder les différentes étapes qui peuvent s'avérer à la fois nébuleuses et nécessaires au passage. Ces notions ont rarement fait l'objet d'enseignements. Elles pourront s'intégrer à la pédagogie de l'apprentissage en danse à travers les liens à créer avec la tradition orale.

7.4.2 Sur le plan psychologique

La transposition du passage de l'artiste des arts de la scène à la démarche psychothérapeutique montre trois étapes. Le rite séquentiel du rite de passage nous a permis de transposer le cheminement d'une démarche psychothérapeutique semblable à l'approche psychodynamique analytique, ce qui, nous l'espérons permettra peut-être de mieux comprendre les étapes que doit franchir le patient lors des séances.

L'étude du passage nous amène vers une multitude de pistes de recherche. Par exemple, dans une étude subséquente, il serait possible de vérifier si les processus psychodynamiques en présence lors du passage sont conformes à ceux que prétend l'auteur de l'étude ou de vérifier s'ils se sont maintenus dans le temps d'un spectacle à l'autre. Une démarche identique d'expérience auto-ethnographique du passage du premier danseur pourrait être faite avec d'autres danseurs pour tenter d'y trouver similitudes ou différences. Peut-être que les enjeux psychologiques ne seraient pas aussi différents que l'on pourrait le croire à prime abord? Peut-être aussi que la dynamique interne émergente de notre analyse n'est pas si loin de ce qui est vécu aujourd'hui au sein des compagnies de danse? Il s'agirait de le vérifier à partir des éléments que nous avons présentés.

Dans le cadre d'une psychothérapie, prenons l'exemple d'un jeune délinquant à qui un juge imposerait comme sanction une psychothérapie. Si le psychothérapeute n'arrive pas à faire, selon notre étude, la distinction entre la méthamorphose et la transmutation, si le délinquant entame un processus de transmutation lors de sa thérapie, sans passer par le processus de la méthamorphose, en qui va-t-il se transmuier ?

Grâce à l'étude, nous constatons aussi que l'état chaotique, le trac est un état nécessaire à la réalisation de la création. Est-il possible que ce que nous enseignons l'étude du passage du danseur professionnel puisse être transposé à la réalité de ceux qui ont à se présenter devant un public? Ce sont les avocats qui doivent plaider, les enseignants qui doivent instruire et ceux qui doivent prendre la parole en public; les timides, les agoraphobes, ceux qui souffrent de troubles obsessionnels, phobiques, de paniques et sociales, etc.

En ce qui a trait à la douleur, est-ce que la manière dont l'artiste danseur mobilise ses processus psychiques, en lien avec le corps, pourrait être une piste de solution pour ceux qui se retrouvent avec un corps et/ou un esprit souffrant ? Notre étude a dégagé une différence entre une douleur passagère et une souffrance c'est-à-dire une douleur ressentie et vécue en permanence. Nous faisons référence à ceux qui se blessent à la suite d'un accident, qui souffrent d'une maladie physique ou se blessent dans le cadre de la pratique d'une activité sportive et doivent réapprendre à se réapproprier leur corps.

Nous pensons que l'expérience vécue du danseur professionnel peut être d'une grande importance selon la perception qu'il a de son corps à travers une quête quotidienne. Notre étude a démontré que le corps ne ment pas et que le danseur utilise la douleur pour jauger et maximiser sa gestuelle, sentir et prévenir les risques de blessures. Nous avons vu que l'artiste danseur est le maître de la gestion de la douleur. Il dépasse rarement un degré d'intensité de douleur qui pourrait provoquer une souffrance et ainsi faire augmenter le risque de blessure. La douleur est utilisée seulement à des moments spécifiques et est de très courte durée. Cette gestion au quotidien de la douleur en lien avec le corps fait de lui, du point de vue sportif, un athlète accompli.

L'approfondissement du passage investi par le danseur professionnel s'est fait en lien avec la connaissance des processus intrapsychiques intriqués à la dynamique corporelle. Les processus mis à jour peuvent devenir un apport important pour les besoins des cliniques de la douleur et pour le traitement de ceux qui ont développé une forme de pathologie psychosomatique. Suite à notre étude, nous croyons qu'une douleur permanente se transforme en souffrance. Le sens de la souffrance lié au processus de foi fait en sorte qu'elle n'est pas niée mais amoindrie. Par la compréhension du sens de la douleur, nous pouvons diminuer la souffrance qui ouvre sur une dimension davantage spirituelle. Il s'agit d'une souffrance réduite à une douleur gérable.

La thèse fournit aussi un éventail appréciable de processus psychiques pour permettre de circonscrire plusieurs plans de recherche susceptibles de s'avérer efficaces du point de vue de la verticalité de la psyché que nous avons identifié comme *la psychologie des hauteurs* en lien avec l'Être de désir. Nous parlons d'une psychologie qui s'élève au-delà de l'horizontalité, au-delà du *logos*, du *socius* ou du *bios*, toujours située à la frontière de la chair et de la psyché.

Nous avons tenté, dans la mesure du possible, de rendre justice à nos savants auteurs et de les présenter dans un contexte plus nuancé en fonction de la complexité du passage à l'étude. Cela étant dit, c'est le devoir du chercheur de tenter de nuancer les différents aspects conceptuels et théoriques et d'assumer le risque d'exacerber certaines susceptibilités. Nous pensons ici à certains thèmes abordés grâce à la richesse de l'expérience vécue par le premier danseur comme le bénéfice de la douleur, la soumission au service d'un tiers, l'art, la spiritualité dans sa quête au quotidien face à l'œuvre porteuse de sens. Tous ces thèmes peuvent attiser la critique, nourrir les discussions et ouvrir sur l'argumentation.

Prenons par exemple l'artiste peintre et le danseur pour mieux comprendre la distinction entre le processus de création et la création. Nous observons que le peintre, face à la toile blanche, lorsqu'il entame l'œuvre, trace des lignes, dessine des formes qu'il modifie, retouche une courbe, change légèrement l'angle d'une ligne qu'il vient de tracer... À la fin, soit il est heureux et la conserve telle quelle ou soit il la détruit et recommence. Nous constatons qu'entre le vide de sa toile et l'œuvre achevée, l'artiste peintre est à la fois dans un processus de création et dans la création comme telle. En somme, autant le processus pour construire et élaborer l'œuvre que sa création sont enchevêtrés l'un dans l'autre et difficiles à distinguer. Quant à l'artiste danseur, face au vide de la scène, lorsqu'il entame l'œuvre sur scène, il crée au fur et à mesure jusqu'au dernier geste de la composition chorégraphique. Bref, le danseur est dans la création et non dans un processus où il cherche, trouve, jette, prend, laisse, délaisse, compose, décompose, conserve, rejette des pas, des variations et des enchaînements de pas. Le danseur professionnel ne se trouve jamais dans un processus de création mais dans la création lorsqu'il danse. Il est un créateur d'œuvre d'art chorégraphique. En ce qui concerne les affres, les troubles, les difficultés et à la limite la souffrance psychologique que peuvent provoquer le processus de création, cela ne concerne que le compositeur de pas, le chorégraphe. La complexité fondamentale de la création chez le danseur se trouve dans *la liaison* des pas, dans

l'assemblable et la complexité de la gestuelle qui forment l'ensemble et l'unité de l'œuvre dans sa totalité.

L'étude du passage a éveillé en nous plusieurs questions débordant de notre question de recherche. Nous apportons ici quelques exemples qui, pour le futur, il serait intéressant d'explorer :

- Si l'acte de foi, en tant que processus de liaison créateur-expansif est amplificateur d'un *plus vivant*, pouvons-nous dire qu'il est à l'origine des premières ébauches des formations psychiques dès la naissance ?
- Par quel phénomène la sublimation psychique n'est-elle pas au rendez-vous à chaque présentation de l'œuvre d'art ?
- Nous savons que le processus de création en musique se crée à quatre : l'artiste, l'instrument, la partition musicale et le chef d'orchestre ; que l'art dramatique se crée à trois : l'artiste, le texte, le metteur en scène ; l'art de la danse se crée à deux : l'artiste et le chorégraphe. Lors de la création de l'œuvre, nous observons sur scène, en musique les mêmes quatre objets que lors du processus de création, en art dramatique le texte et le metteur en scène disparaissent, quant au danseur, il se retrouve seul en scène sans le chorégraphe. En quoi les enjeux de la dynamique du processus de création et de la création comme telle diffèrent-ils entre les différentes formes d'art de présentation ?

Bref, notre recherche apporte une base de réflexion conceptuelle qu'il serait éventuellement intéressant de compléter. Elle fournit un modèle méthodologique original construit selon les besoins de l'étude et appuyé sur un phénomène particulier vécu par l'artiste danseur professionnel. Elle dévoile une partie de la dynamique psychique propre à une culture artistique précise.

7.5 CONCLUSION

En somme, la thèse est importante, car c'est la première fois, à ce jour et à notre connaissance qu'une étude en profondeur est élaborée de l'intérieur *par l'intérieur*. Pour la première fois un danseur professionnel, de plusieurs années d'expérience, explore son domaine artistique à la lumière d'une approche psychologique à un niveau d'étude doctoral. La recherche a permis de révéler un monde inexploré, concret et extrêmement riche en enseignements à plusieurs égards autant scientifiques qu'artistiques.

De façon plus personnelle, elle a assouvi notre désir de comprendre ce qui est à l'origine et au cœur d'un phénomène que tout artiste des arts de présentation doit nécessairement vivre. C'est un phénomène qui exige d'abord un mouvement de l'esprit lors de chaque présentation. Depuis des siècles, le passage est invisible pour le spectateur, mais bien réel, complexe et vrai pour l'artiste.

Nous pensons avoir réussi à mettre sur la table et en lumière, ces unités signifiantes, porteuses de sens, en concordance avec nos données auto-ethnographiques, l'anamnèse de notre protagoniste et nos auteurs émérites. Cela, tout en étant conscient que chacun d'eux agit à l'intérieur d'une dynamique psychique hypercomplexe.

La réduction phénoménologique de nos unités significatives, nous amène à présenter une seule formation situationnelle c'est-à-dire, un sens global du vécu de notre protagoniste lorsqu'il réalise le passage, étant la voie royale de la création : le processus de foi. À partir de ce premier débroussaillage, nous savons que ce travail exploratoire et de défrichage est un chemin sur la quête de la connaissance du passage qui est dorénavant tracé.

RÉFÉRENCES

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Paris : PUF.
- Antoine, A. (1999). *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, dans Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, éd. Arles : Actes Sud, Paris : Centre national du théâtre.
- André, C. & Légeron, P. (1998). *La peur des autres : trac, timidité et phobie sociale*. Paris : Odile Jacob.
- Anzieu, D. (1974). *Vers une métapsychologie de la création*. (Dirs), Anzieu, A et Kaës, R. dans *Psychanalyse du Génie Créateur*. Paris : Dunod.
- APA (2000). *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*. Texte révisé (4^e éd.). Washington DC. (trad. J.-D. Guelfi et al.). Paris : Masson. 2003.
- APA (2000). *Mini DSM-IV-TR : critères diagnostiques*. (4^e éd.). Washington DC. (trad. J.-D. Guelfi et al.). Paris : Masson. 2004.
- Béjart, M. (1978). *Entretiens avec Maurice Béjart à propos des Lettres sur la Danse de J.-G. Noverre*, in *Lettres sur la Danse de J.-G. Noverre*. Paris : Ramsay.
- Beaulieu, M. (2010). DAN1040 : Histoire de la danse au XX^e siècle. Notes de cours inédites. UQAM.
- Bergeret, J. (dir.) (2004). *Psychologie pathologique théorie et clinique*. Paris : Masson.
- Bloch, H., Chemama, R., Dépret, É., Gallo, A., Leconte, P., Le Ny, J-F., Postel, J., Reuchlin, M. (dir.). (1999). *Grand Dictionnaire de la Psychologie*. Paris : Larousse.
- Boudreau, C & Arseneault, A. (Hiver 1994). *La recherche qualitative : une méthode différente, des critères de scientificité adaptés*. *Revue de l'association pour la recherche qualitative*, vol.10, 121-137.
- Bourcier, P. (1978), *Histoire de la danse en Occident*. Paris : Seuil.
- Brunet, P. (trad. 1999). *Hésiode : La Théogonie et Les Travaux et les jours*. Paris : Livre de Poche.
- Bottéro, J. (1992), *L'Épopée de Gilgamesh*. Paris : Gallimard.
- Breton, J.-C. (1987). *Foi en soi et confiance fondamentale : dialogue entre Marcel Legaut et Erik H. Erikson*. Montréal : Bellarmin.

- Chamonard, J. (trad. 1966). Ovide, *Les métamorphoses*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Christout, M.-F. (1995). *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses XVI^e-XX^e siècles*. Paris : Desjonquères.
- De Saint-Exupéry, A. (1946). *Le petit Prince*. Paris : Gallimard (avril, 2008)
- Dejours, C. (2000). *Travail, usure mentale*. Chap. 4, Nouvelles formes d'organisation du travail et lésions par efforts répétitifs (LER) : approche par la psychodynamique du travail. (249-263). Paris : Bayard.
- Dejours, C. (2001a). *Le corps d'abord*. Paris : Payot & Rivages.
- Delisle, D. (1998). *La relation d'objet en Gestalt thérapie*. Montréal : Reflet
- Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche*. Montréal : Guérin.
- Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin.
- Dolto, F. & Séverin, G. (1981). *La foi au risque de la psychanalyse*. France : Seuil
- Duroux, B. (1977). *La psychologie de la foi chez Saint Thomas d'Aquin*. Paris : Téqui.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. France : Gallimard.
- Erikson, E. H. (1958). *Luther avant Luther*. Trad. Nina Godneff (1968). Paris : Flammarion.
- Erikson, E. H. (1982). *The life circle completed*. New York: Norton.
- Faimberg, H. (2003), dans *Transmission de la vie psychique entre générations*. Paris : Dunod.
- Frankl, V. (1948). *Le Dieu inconscient*. Paris : Centurion (1975).
- Freud, S. (1904). *La technique psychanalytique*. France : PUF. (14^e éd. juin, 2002)
- Freud, S. (1907). *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris : Gallimard (janvier 1992)
- Freud, S. (1910c). *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci : Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard (1991).
- Freud, S. (1914). *Le Moïse de Michel-Ange*. Consulté le 1^e décembre 2011 à l'adresse http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_applique/e/01_moise_de_michel_ange/moise_de_michel_ange.html

- Freud, S. (1925d). *Sigmund Freud présenté par lui-même*. Paris : Gallimard. (1984)
- Freud, S. (2002). *Névrose, psychose et perversion*. France : PUF. (12^e éd.)
- Gadamer, H.-G. (1960). *Vérité et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil (1996).
- Gauthier, B. (dir.) (1997) *Recherche sociale : de la problématique à la collecte de données*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université du Québec, (3^e éd.).
- Giorgi, A. (1997). « *De la méthode phénoménologique utilisée comme méthode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation.* » (341-364) dans *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques du groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives*. Poupart & al.. Boucherville : Gaëtan Morin.
- Guillot, G. & Prudhommeau, G. (1969). *Grammaire de la danse classique*. Paris : Hachette.
- Houde, R. (1999). Erik Erikson dans *Les temps de la vie, le développement psychosocial de l'adulte* (3^e éd.). Chapitre 3. Boucherville : Gaëtan Morin.
- Houde, R. (2002). Erik Erikson (1902-1994), *Le psychologue de la généralité*. Dans la *Revue Québécoise de psychologie*, vol.23, no.2, 255-267.
- Jager, B. (2005). Couple and cosmos: Platon and Freud on love and friendship. *Journal of Phenomenological Psychology*. (Accepté et à paraître). Version française : *L'amour et l'amitié. Platon et Freud sur le mythe d'Aristophane*. Trad. Philippe Blouin.
- Jager, B. (2004b). Rilke's archaic torso of Apollo: about coming into the presence of a work of art dans *Journal of Phenomenological Psychology*, Vol. 34, No. 1 Version française: *Le « Torse archaïque d'Apollon » de Rilke : Propos sur la rencontre d'une œuvre d'art*. Trad. Philippe Blouin.
- Jager, B. et Bourgeault, A. (2004). *Le cabinet du Dr. Freud : la formation de l'esprit scientifique et les débuts de la psychothérapie*. Les Cahiers Gaston Bachelard. Dijon : Éditions Universitaires.
- Jager, B. (1999). *Metabolics and the art of psychotherapy*. dans *VAN DEN BERG, J.H. Metabolics. Bergis historical phenomenology. Simon Silverman Phenomenology Center, Pittsburgh, É.-U. : Duquesne University Press*. Version française: *La « métablétique » et l'art de la psychologie*. Trad. Philippe Blouin.

- Jager, B. (1997). Concerning the festive and the quotidian : a phenomenological exploration of lived time. *Journal of Phenomenological Psychology*, Vol. 28, N° 2, 196-234. Version française: Le temps de travail et le temps de la fête. Trad. Philippe Blouin.
- Jager, B. (1996). *The obstacle and the threshold : two fundamental metaphors governing the natural and the human sciences* dans *Journal of Phenomenological Psychology* , Vol. 27, No. 1. Version française: L'Obstacle et le seuil. Trad. Annick Martinez.
- Jager, B. (1974). *Theorizing, journeying, dwelling* dans *Review of Existential Psychology and Psychiatry*. Vol. XIII, n° 3, 213-235. Version française : Penser, voyager, habiter. Trad. Marilyne Thériault.
- Lafaye, G. (trad., 1928). *Ovide, Les métamorphoses*. Tome 1. Paris : Les belles lettres. (2^e éd. 1957).
- Laffitte, J. (2003). *Les intégrales de Philo : Platon, Gorgias*. (trad. J.-P. Laffitte). Paris : Nathan.
- Laperrière, A. (1997). « *Les critères de scientificité des méthodes qualificatives* » (365-389) dans *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques* du groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives. Poupart & al. Boucherville : Gaëtan Morin.
- Laplantine, F. (2005). *L'enquête et ses méthodes : la description ethnographique* (2^e éd.). Paris : Armand Collin.
- Leclaire, M. & Scarfone, D. (2000). *Point de vue théorique : Vers une conception unitaire de l'épreuve de réalité* dans la Revue française de psychanalyse (Paris) : La projection. Bibliothèque numérique consultée le 10 mars 2013. ftp://ftp.bnf.fr/585/N5859845_PDF_1_-1DM.pdf
- Leduc, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*. Thèse en études et pratiques des arts. Université du Québec à Montréal.
- Marty, P. (1998). *L'ordre psychosomatique*. Paris : Payot et Rivages.
- Mucchielli, A. (1994). *Les méthodes qualitatives*. Collection Que sais-je? (2^e éd.) Paris : PUF.
- Mucchielli, A. (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris : Masson & Armand Colin.

- Musi, M. (2005). *Le concept de souffrance en médecine : un modèle théorique, son application et son intérêt*. Dans *Revue québécoise de psychologie : la souffrance*. Vol. 26(2), 9-23.
- Nettl, P. (1966). *Histoire de la danse et de la musique de ballet (Mille ans d'art chorégraphique)*. Paris : Payot.
- Ortigue, E. (2008). Foi. *Encyclopédie Universalis*. Consulté le 11 mai 2012 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/foi/>
- Opéra national de Paris (1661). *Le Ballet : âge de la retraite*. Consulté en décembre 2011 à l'adresse http://www.operadeparis.fr/L_Opera/le_Ballet/index.php
- Paillé, P. & Mucchielli, A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Patton, J. G. (1990). *Dance evaluation and research methods* (2^e éd.). Beverly Hills : Sage.
- Payette, J. (2008). Entrevue avec Germain Houde. Viens voir les comédiens [Série télévisée : diffusé le 12 avril à 20h :00]. Montréal : Artv.
- Pires, A. (1997). « *De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales* » (3-54) dans Poupart & al. *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques* du groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives. Boucherville : Gaëtan Morin.
- Poupart, J., Deslauriers, J.-P., Groulx, L.-H., Laperrière, A., Mayer, R. et Pires, A. (1997). *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville : Gaëtan Morin.
- Prudhommeau, G. (1986). *Histoire de la danse, tome 1 : des origines à la fin du Moyen Âge*. France : Amphora.
- Prudhommeau, G. (1989). *Histoire de la danse, tome 2 : de la Renaissance à la Révolution*. France : Amphora.
- Rey, A. (dir.). (1998, mise à jour : mars 2006). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert.
- Robert, P. (2007). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Le Robert.
- Roudinesco, E. & Plon, M. (2006). *Dictionnaire de la psychanalyse*. 3^e éd. Paris : Fayard.

Rousillon, R., Chabert, C., Ciccone, A., Ferrant, A., Georgieff, N., Roman, P. (2007). *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*. France : Elsevier-Masson.

Sauleau, P. (2010, 1 décembre) *Physiologie de la nociception*. Consulté en juin 2011 à l'adresse

<http://medapod.univ-rennes1.fr/medcast3/wp-content/uploads/nociception.pdf>

Solomon, N. (été 2011). *Conducting Movement : Xavier Le Roy and the Amplification of Le Sacre du Printemps* dans *Dance Research Journal : Congress on Research in Dance*. Vol.43, 65-80.

Travaillant, G. (2007, novembre). *L'acide lactique est innocent!* Consulté en décembre 2012 à l'adresse <http://e-s-c.fr/sujets/CP%20-%20Acide%20lactique.pdf>

Van Gennep, A. (2004 [1907]). *Les rites de passage*. Paris : A. & J. Picard.

Vernant, J.-P. (1989). *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Gallimard.

Vernant, J.-P. (1993). *Théogonie : La naissance des Dieux*. Paris: Rivages.